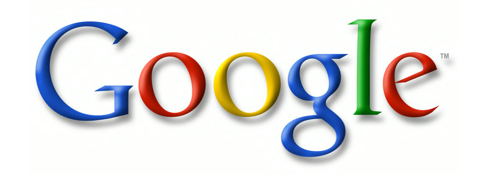
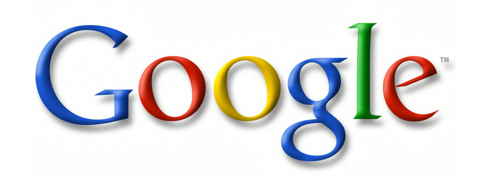








Arc 66.1.10
SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE



O

BIBLIOTHÈQUE

DES

ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

FASCICULE DIXIÈME

RECHERCHES POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE CHRÉTIENNES EN ORIENT AVANT LA QUERELLE DES ICONOCLASTES,

PAR M. CH. BAYET.

TOULOUSE, IMPRIMERIE A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

RECHERCHES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

ET DE LA

SCULPTURE CHRÉTIENNES EN ORIENT

AVANT LA QUERELLE DES ICONOCLASTES

PAR

Ch. BAYET

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE, ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
ET DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES



PARIS
ERNEST THORIN, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
7, RUE DE MÉDICIS, 7

1879

INTRODUCTION.

Les œuvres de l'art chrétien primitif ont, depuis près de trois siècles, attiré l'attention des savants. Jean l'Heureux, Ciacconio, Bosio dessinaient les fresques et les sculptures qu'ils rencontraient dans les catacombes romaines; Ciampini recueillait dans ses *Vetera monimenta* un grand nombre de mosaïques chrétiennes. Chaque jour encore, on retrouve dans les manuscrits des bibliothèques soit des descriptions, soit des dessins, qui nous montrent combien le goût de ces études était alors répandu en Italie. Mais les savants de cette époque se préoccupaient surtout du sens qu'il fallait donner à ces vieilles œuvres; ils s'attachaient d'une façon trop exclusive à en dégager l'intention symbolique. Aveuglés par une admiration étroite et peu éclairée de l'art antique, ils ne s'arrêtaient pas à la forme : l'histoire même de l'art leur était indifférente.

De notre temps a prévalu une plus juste méthode : on cherche toujours la signification des monuments, mais on y ajoute l'étude du style (1). Ces fresques, ces sculptures primitives, ces mosaïques qui nous sont parvenues appartiennent à des époques différentes :

(1) Il est juste de rappeler que c'est un savant français, d'Agincourt, qui un des premiers est entré dans cette voie pour le moyen âge. Le grand ouvrage qu'il a publié, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au quatrième siècle jusqu'à son renouvellement au seizième, pour servir de suite à l'histoire de l'art chez les anciens*, 1823, traduit en italien et en allemand, a eu une influence incontestable.

après les avoir expliquées, il faut aussi les dater, les analyser, déterminer en quoi elles se rapprochent ou s'écartent de la tradition antique. Derrière les imperfections et souvent la grossièreté du travail, il faut démêler un art nouveau qui se forme et se développe. On sait tout ce que l'archéologie chrétienne ainsi comprise doit aux savantes études de M. de Rossi. Depuis quelques années les recherches, les ouvrages se multiplient, et l'on peut songer déjà à écrire l'histoire générale de l'art chrétien pendant les premiers siècles (1).

C'est un chapitre détaché de cette histoire que je voudrais traiter ici en détail. La peinture et la sculpture chrétiennes en Orient, avant les iconoclastes, n'ont encore fait l'objet d'aucune monographie spéciale (2). On était rebuté sans doute par le petit nombre d'œuvres qui subsistent pour les premiers temps. Le contraste est trop grand avec Rome : là, depuis le jour où les catacombes ont commencé à être connues, chaque nécropole, chaque galerie nouvelle est venue enrichir le trésor de la science. Aussi, quelques découvertes qu'on puisse faire ailleurs, Rome sera toujours le centre et comme la grande école de l'archéologie chrétienne : c'est là seulement qu'on pourra se former à l'étude et à la critique des monuments. Mais il serait injuste de ne point appliquer à d'autres pays l'expérience que Rome seule peut donner : l'examen même des catacombes doit apprendre à étendre le champ des recherches du côté de l'Orient. Que de traces n'y rencontre-t-on pas des influences orientales, depuis la forme des tombes, dont on retrouve le modèle dans les nécropoles hébraïques et helléniques, jusqu'à ces épitaphes

(1) V. entre autres le grand recueil que publie le P. Garrucci : *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa.*

(2) Je n'ai voulu traiter ici que de la peinture et de la sculpture, non point que je méconnaisse l'importance de l'architecture pendant cette longue période ; j'ai plutôt reculé devant l'étendue de ces nouvelles études qui m'auraient entraîné trop loin. Au reste, l'architecture nous est mieux connue : des savants spéciaux s'en sont déjà occupés, même au point de vue particulier de l'art chrétien d'Orient. Il me suffira de rappeler çà et là, dans la suite de ce travail, les rapports qui existent entre les œuvres de l'architecte et celles du peintre et du sculpteur.

rédigées en langue grecque, si nombreuses jusqu'au quatrième siècle ! et si l'on examine ensuite l'histoire, la liturgie, les usages religieux, partout encore apparaît la même loi. N'est-il pas naturel de se demander aussi quel rôle a joué l'Orient dans la formation de l'art chrétien?

Ce qui se dégage d'abord avec netteté de cette étude, c'est l'unité générale de l'art : presque toujours les témoignages qu'on peut recueillir sur l'Orient sont d'accord avec ce que nous connaissons en Occident. Si les docteurs cherchaient à maintenir entre les diverses églises l'accord des dogmes et des croyances, l'artiste lui aussi choisissait partout les mêmes images et reproduisait les mêmes enseignements; les variantes paraissent avoir été peu nombreuses et peu importantes.

Quand on cherche à démêler dans ce fonds commun la part de l'Orient, il semble que le plus souvent ce fut de lui que vint l'initiative. L'Orient crée les types et les symboles : l'Occident les accepte. On comprend qu'il soit souvent impossible d'en donner la preuve; pourtant un assez grand nombre d'exemples nous montrent ce mouvement de transmission s'opérant d'après des données chronologiques certaines. C'est en Orient qu'on emploie d'abord le monogramme du Christ, la croix monogrammatique, la croix simple. C'est un Père d'Orient, pourtant peu favorable à l'art, qui le premier recommande aux fidèles les symboles du poisson, de l'ancre, de la colombe, etc.; et ces mêmes symboles, si nous les cherchons à Rome, nous les rencontrons d'abord sur des inscriptions grecques. Plus tard, lorsque des innovations successives modifient le caractère de l'art chrétien, c'est à l'Orient qu'elles sont dues. S'agit-il d'attribuer aux personnages des traits individuels plus marqués, d'introduire dans l'art plus de souci de la couleur historique? l'Orient donne l'exemple et il imagine un style et des sujets nouveaux. Les explorations futures nous apporteront sur ce point des témoignages plus nombreux, mais déjà se retrouve ici une loi de partage qu'on observe sans cesse dans

l'histoire du christianisme. L'imagination orientale est plus brillante et plus riche; l'Occident l'emporte par l'esprit d'ordre et de règle; moins créateur, il se défend mieux contre les exagérations. C'est ainsi qu'à la fin de l'époque qui nous occupe, lorsqu'éclate la querelle des iconoclastes, Rome ne se laisse point gagner; elle reste fidèle à la tradition et défend l'art religieux menacé.

L'histoire de l'art chrétien d'Orient avant les iconoclastes comprend deux grandes périodes.

Jusque vers le quatrième siècle, l'art est presque exclusivement symbolique. Il ne se produit d'abord que sous les formes les plus simples : des objets, des animaux qui rappellent au fidèle ses dogmes et ses croyances. Il suffit d'une ancre, d'un poisson gravé sur le chaton d'une bague ou sur une épitaphe, pour éveiller en lui l'idée du Christ ou l'espoir de la vie nouvelle. Ces images élémentaires forment comme un cycle à part, et ce ne sont pas les moins intéressantes à étudier, car la popularité en fut très-grande et se maintint longtemps. De bonne heure cependant, on aborde de véritables compositions dont les sujets sont empruntés aux livres saints. Dans ces œuvres nouvelles le même esprit domine : la fresque ou le bas-relief n'est encore que la traduction symbolique des vérités de la foi et comme un catéchisme figuré. Les prédicateurs citaient dans leurs homélies les faits de l'Ancien Testament qu'ils considéraient comme les « types » des dogmes nouveaux; ils commentaient les événements de la vie du Christ; l'artiste se pénétrait de ces enseignements et s'attachait à les reproduire fidèlement, sans qu'il fût besoin, comme on l'a cru quelquefois, d'une surveillance directe du clergé. Aussi les monuments de cette époque s'interprètent-ils facilement à l'aide des œuvres de la littérature sacrée : ce sont les mêmes pensées traduites dans une autre langue.

Y avait-il dès cette époque en Orient un style particulier à l'art chrétien? En Occident, on conservait encore les traditions de l'art

païen, mais on les modifiait insensiblement : en pliant ces formes anciennes à des inspirations nouvelles, on arrivait quelquefois à produire des œuvres vraiment originales (1). En Orient, malgré le petit nombre des monuments qui nous restent, il semble qu'il en ait été de même.

A partir du règne de Constantin commence une seconde période : l'art se transforme en même temps que changent les destinées de l'Église. Il ne s'agit plus maintenant de décorer les galeries obscures d'une nécropole souterraine ou les murs d'un pauvre oratoire ; de superbes basiliques s'élèvent de toutes parts : il faut que les peintures et les sculptures qu'on y trouve soient dignes de la majesté du lieu et de la puissance du christianisme victorieux. Aussi voit-on bientôt apparaître une ornementation d'un caractère plus riche : à cette extrême simplicité qu'on remarquait auparavant dans les vêtements et les accessoires succèdent un luxe royal, une profusion de brillantes étoffes, d'or et de gemmes. Les personnages eux-mêmes ne conservent plus leur ancien aspect : aux traits indécis et impersonnels qu'on donnait aux fondateurs et aux héros du christianisme on substitue des types précis, individuels, dont on prétend trouver l'origine dans des traditions primitives. Les sujets enfin ne sont plus les mêmes : on s'écarte peu à peu du vieux cycle symbolique et de ces allégories d'un charme si pénétrant auxquelles se plaisait le chrétien des premiers âges.

Sans doute il ne faut pas exagérer la portée de ces faits, ni chercher à fixer des dates trop précises. Un art qui fut populaire ne disparaît point subitement : longtemps même après qu'il a faibli, on retrouve encore çà et là dans les œuvres nouvelles la trace de son influence et de ses traditions. Parmi les anciens symboles quelques-uns survécurent et se sont même transmis jusqu'à nous. Cependant, à mesure qu'on avance vers le sixième siècle, on sent qu'un autre art grandit et triomphe. Il en est de même si l'on consulte le style des œuvres de cette époque. On s'éloigne de ce

(1) Voir en particulier les belles études de M. Vitet : *Journal des Savants*, 1866.

naturel et de cette vie qui caractérisent les fresques antérieures : on incline vers une manière plus conventionnelle et plus raide qui n'exclut pourtant pas la grandeur. C'est ainsi que naît ce style, connu sous le nom de byzantin, dont nous aurons à rechercher l'origine (1).

Il reste à indiquer les matériaux qui ont servi à cette étude.

Pour la première période les monuments sont fort rares. On ne doit point en accuser seulement les ravages du temps, le fanatisme des iconoclastes ou des musulmans. L'art chrétien à ses débuts produisit sans doute moins d'œuvres que plus tard. En outre, si nous connaissons à Rome un grand nombre de peintures et de sculptures primitives, nous le devons aux catacombes. Les catacombes d'Orient sont encore à retrouver, et c'est de quelque hasard heureux qu'il faut en attendre la découverte. Quel document indiquait l'existence de celle de Milo, qui a été saccagée avant qu'aucun archéologue y eût pénétré? Il en est de même à Alexandrie, où la nécropole décrite par M. Wescher n'a pas été encore déblayée et explorée complétement. Il faudrait rechercher avec plus de soin qu'on ne l'a fait encore les moindres débris de cette époque : l'Orient chrétien réclame des archéologues.

La plupart des monuments récemment découverts ont été publiés dans le *Bulletin d'archéologie chrétienne* de M. de Rossi : je tiens à rendre ici hommage à une revue qui m'a été si souvent utile et dont tous les savants connaissent le mérite. Pour suppléer à l'insuffisance de ces monuments, je me suis quelquefois adressé à des œuvres d'une époque postérieure, et j'ai recherché dans des miniatures de manuscrits, dans des bas-reliefs plus

(1) Ce n'est point sans quelque répugnance que j'ai adopté pour cette seconde période le terme d'art byzantin. Pendant longtemps ce mot seul éveillait dans l'esprit une idée défavorable ; aujourd'hui encore on ne l'emploie pas toujours avec assez d'exactitude et de précision. Néanmoins un long usage l'a consacré, et c'est aux idées fausses plutôt qu'aux mots qu'il convient de s'attaquer.

récents, ce qui pouvait encore subsister de l'ancien art symbolique. Cette restitution indirecte du passé doit être faite avec beaucoup de prudence, et je n'ai cru pouvoir la tenter que lorsque j'y étais autorisé par des documents certains ou par des textes. Bien que les Pères de l'Église d'Orient ne se soient guère occupés de cet art qui se développait autour d'eux, ils nous ont laissé çà et là quelques descriptions de peintures, quelques allusions aux œuvres de leur temps. Plus tard, les Pères du septième concile, soucieux de défendre l'antiquité du culte des images, ont réuni un grand nombre de ces textes. J'ai profité de leur travail et j'ai cherché à y ajouter ce qui avait pu leur échapper.

Au reste, après le triomphe du christianisme la tâche est moins difficile. Ce n'est pourtant pas en Orient même qu'on trouve des monuments nombreux. Peu de chose relativement subsiste des peintures, des sculptures, des mosaïques qui ornaient les grandes basiliques de la Grèce et de l'Asie : les descriptions que quelques contemporains nous en ont laissées permettent seulement de comprendre avec quelle magnificence elles furent décorées. Mais il nous reste ailleurs comme un coin de l'Orient transporté en Occident. Ravenne, même avant la domination byzantine, subit l'influence de la Grèce ; elle nous offre, au bord de l'Adriatique, une image réduite, mais fidèle, de Byzance. C'est aux mosaïques de ses églises, aux sarcophages épars çà et là qu'il faut souvent demander l'histoire de l'art qui vient de naître en Orient.

La plupart de ces monuments ont déjà été étudiés. J'ai pris soin d'indiquer tous les travaux auxquels j'ai eu recours ; c'est une marque de reconnaissance que je devais à ceux dont les recherches m'ont été si souvent utiles. Comme je ne pouvais joindre à mon travail les reproductions qui eussent été nécessaires à l'intelligence des descriptions, il était naturel de renvoyer à celles qui ont été publiées. Quatre années de séjour en Italie et en Orient m'ont permis du reste de voir par moi-même presque toutes les œuvres que j'ai citées ; j'en parle donc avec plus de confiance ; j'ai pu les examiner longuement et en quelque sorte me pénétrer de leur esprit.

Tel qu'il est, ce travail présente des défauts et des lacunes que je suis le premier à reconnaître. C'est ainsi que la première partie offre avec la seconde une disproportion qui était inévitable. A mesure que l'Orient chrétien sera mieux connu, de nouveaux monuments viendront s'ajouter à ceux dont j'ai parlé. J'ai cru néanmoins qu'il y avait quelque intérêt à réunir des données éparses et à tenter sur ce sujet une première étude d'ensemble.

RECHERCHES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE CHRÉTIENNES

EN ORIENT

AVANT LA QUERELLE DES ICONOCLASTES.

PREMIÈRE PARTIE.

L'ancien art symbolique.

CHAPITRE PREMIER.

DES PLUS ANCIENS SYMBOLES.

Tout le monde est aujourd'hui d'accord sur l'antiquité de l'art chrétien. Les textes où l'on prétendait autrefois trouver la condamnation des images avaient été mal interprétés. On peut dire seulement que les chrétiens, à l'origine, se préoccupèrent peu de l'art. Beaucoup d'entre eux étaient juifs, par suite opposés aux images. En outre, il était naturel que la haine de l'idolâtrie rejaillît un peu sur l'art; mais on ne voit pas qu'il ait été proscrit en termes formels, lorsqu'il n'était pas employé au service du paganisme ou d'un luxe condamnable. Saint Justin, Théophile d'Antioche, Tatien n'éprouvent que cette indignation qui remplissait saint Paul à la vue des statues innombrables d'Athènes (1). Origène

(1) *Actes des apôtres*, XVII, 16 ; S. Justin, *Apol.*, I, c. 9 ; Théoph., *Ad Autolycum*, l. II, c. 2 ; Tatien, *Orat. adv. Græcos*, c. 33, 34, 35. Quelques-uns de ces Pères connaissaient cependant assez bien les chefs-d'œuvre de l'antiquité. — V. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, p. 118 et suiv.

et saint Clément d'Alexandrie vont plus loin (1); mais, quand on voudrait trouver dans quelques passages de leurs écrits une prohibition absolue, on ne saurait affirmer que leur opinion fût celle de tous les fidèles.

Sans doute, ce ne fut point sous l'influence des docteurs que naquit l'art chrétien. Ces esprits élevés n'avaient pas besoin d'images ni de signes sensibles pour exprimer leur foi : or, ce qu'on rechercha d'abord ce ne fut pas la beauté de l'art, mais la traduction matérielle et visible des croyances. A mesure que le christianisme se répandit dans la société païenne, ce penchant devint plus impérieux. Et d'ailleurs, les juifs eux-mêmes étaient loin de rester fidèles à leurs rigoureux préceptes (2). En dehors de la Palestine, dans les communautés formées surtout de prosélytes, on se montrait moins sévère qu'à Jérusalem. La découverte récente des nécropoles juives de Rome nous éclaire sur ce qui devait se passer en Orient (3). On y trouve des chambres décorées de peintures comme dans les cimetières chrétiens voisins. Sans doute ce sont surtout des représentations d'animaux, des pégases, des moutons, des coqs, des paons; pourtant on y rencontre aussi la Victoire ailée, les génies des saisons, une figure nue de jeune homme. Parmi les inscriptions funéraires se trouve celle d'un peintre.

Dans le cimetière juif dont nous venons de parler, sur quatre-vingt-quatre épitaphes, soixante-deux sont grecques; parmi les latines cinq encore sont écrites en caractères grecs : ce fait accuse l'influence de l'hellénisme dans ces transformations. Si le mosaïsme avait cédé, le christianisme avait moins de raisons encore pour ne point se laisser pénétrer par l'art. On imagina d'abord des symboles d'un caractère fort simple. Il est curieux de remarquer que ce fut un Père d'Orient, saint Clément d'Alexandrie qui, le premier parmi les écrivains chrétiens dont les œuvres nous restent, en recommanda l'usage en termes précis : « Que vos cachets portent l'image de la colombe, du poisson, du navire voguant vers le ciel, de la lyre dont se servit Polycrate, de l'ancre nautique que gravait Séleucus; et si l'on y place un pêcheur, on se souviendra de l'apôtre et des enfants retirés de l'eau (4). » A

(1) Origène, *In Celsum*, l. VIII, c. 17; Clément d'Alexandrie, *Cohortatio ad gentes*, c. 4, 10; *Stromata*, l. V, c. 5.

(2) V. de Saulcy, *Histoire de l'art judaïque; passim.*

(3) Garrucci, *Cimitero ebreo di vigna Randanini; passim.*

(4) Αἱ δὲ σφραγῖδες ἡμῖν ἔστων πελειὰς ἢ ἰχθὺς, ἢ ναῦς οὐρανοδρομοῦσα, ἢ λύρα

l'époque où écrivait saint Clément, ces symboles étaient depuis longtemps populaires : les découvertes archéologiques en ont établi l'importance et l'antiquité. On les retrouve sur tous les monuments et dans toutes les régions, mais il est probable que ce fut en Orient qu'ils prirent naissance.

Le fait est certain pour le symbole du poisson. L'étymologie seule suffirait pour le prouver : les cinq lettres du mot ἰχθύς rappelaient sans cesse aux fidèles Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur, « Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ (1). » De mystérieuses allusions montrent que de bonne heure tous les chrétiens d'Orient en connaissaient le sens. Abercius, évêque de Hiérapolis en Syrie, vers la fin du second siècle, dit dans son épitaphe : « La foi me conduisit et mit devant moi pour nourriture le poisson sorti d'une fontaine, très-grand, très-pur que tint dans ses bras la vierge chaste (2). » Lorsque ce symbole se répand en Occident, il est, pendant les premiers temps, sous le patronage de la langue grecque. A Rome, les courtes inscriptions non datées, rédigées le plus souvent en grec, et qui remontent à la première période du christianisme portent sans cesse le poisson (3). Vers le cinquième siècle, quand l'usage du grec disparaît, le poisson disparaît aussi. On le trouve à Modène, sur une inscription grecque du troisième siècle (4). En Gaule enfin, la célèbre épitaphe d'Aschandius, découverte à Autun, contient un hymne grec en l'honneur du poisson sacré, et les vers y sont groupés dans un acrostiche reproduisant les initiales du mot ἰχθύς. « O race divine de l'ἰχθύς céleste, reçois avec un cœur plein de res-

μουσικὴ, ᾗ κέχρηται Πολυκράτης, ἡ ἄγκυρα ναυτικὴ, ἣν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ · κἂν ἁλιεύων τις ᾖ, ἀποστόλου μεμνήσεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων. *Pædagogus*, l. III, c. 11.

(1) Eusèbe, *Orat. Constant.*, c. 18 ; *Oracula Sibyllina*, éd. Alexandre, t. I, l. VIII, v. 217 et suiv., et t. II, *excursus* IV, p. 276 et suiv.

(2) . . . . Πίστις δὲ προῆγε
καὶ παρέθηκε τροφὴν ἰχθύν τε μιῆς ἀπὸ πηγῆς
παμμεγέθη, καθαρὸν, ὃν ἐδράξατο παρθένος ἁγνή.
Spicilegium Solesmense, t. III, p. 533.

(3) Costadoni, *Del Pesce simbolo di Gesù Cristo presso gli antichi cristiani*; de Rossi, *De christianis monumentis* ἰχθύν *exhibentibus;* Becker, *Die Darstellung Christi unter dem Bilde des Fisches*, 1866. V. *Corpus inscriptionum græcarum*, n°s 9596, 9687, 9717, 9725, 9727, etc.

(4) Cavedoni, *Opusc. di relig. di Modena*, série II, t. I, p. 329 ; de Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1865, p. 76. — Le nom est écrit, il est vrai, surtout en caractères latins, mais il est grec. Une autre inscription de Modène porte également le poisson avec les mots ἰχθὺς σωτ[ήρ : De Rossi, *Roma sotterr.*, t. II, p. 333.

pect la vie immortelle parmi les mortels; rajeunis ton âme, ô mon ami, dans les eaux divines, par les flots éternels de la sagesse qui donne les trésors. Reçois l'aliment, doux comme le miel, du Sauveur des saints; prends, mange et bois, tenant ἰχθύς dans tes mains (1)... » Ce petit poëme, d'un caractère oriental si marqué, avant de parvenir jusqu'en Occident fut sans doute gravé sur la tombe de quelque fidèle de Syrie, d'Égypte ou de Grèce.

On ne niera pas non plus l'influence orientale sur ces pierres gravées qui présentent l'image du poisson, accompagnée de légendes grecques. Ici, comme sur les inscriptions, le poisson se trouve tantôt seul (2), tantôt accoté à l'ancre (3), tantôt enfin uni à toute une série de symboles (4). Une fois il est placé au-dessous d'un buste du Christ accompagné de la légende **XPICTOY** (5); on joignait ainsi le symbole à la représentation réelle. On lit sur un petit poisson de bronze le mot CωCAIC. Cet objet, percé d'un trou, était destiné à être porté comme phylactère (6).

Il ne faut point s'étonner si, en Orient même, les exemples qu'on rencontre sont moins nombreux, puisque la plupart des monuments ont disparu. Quelques-uns de ceux qui nous restent remontent cependant à une certaine antiquité. Une inscription de Vodhéna en Macédoine porte l'image du poisson : la formule funéraire ne diffère pas de celles qu'on lit sur les inscriptions païennes, et l'épitaphe doit dater des premiers temps du christianisme (7). Une inscription de Salonique, également très-ancienne, présente le même symbole (8). A une époque plus récente, on le trouve sur quelques inscriptions de Syrie. Sur l'une d'elles, il est gravé à côté d'une pierre où on lit la prière : Ἰησοῦ Χριστὲ βοήθει, au-dessous de deux croix et du monogramme du Christ (9). Ailleurs l'image même est absente, on ne voit que le mot ἰχθύς (10).

(1) Le Blant, *Inscr. chrét. des Gaules*, t. I, n° 4, pl. I, n° 1. Cette inscription a été souvent publiée et discutée.

(2) De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, Tav. IV, n° 10, et 1873, Tav. IV-V, n° 6; Chabouillet, *Catalogue des camées, pierres gravées du cabinet des médailles*, n° 1333.

(3) Perret, *Catacombes de Rome*, t. IV, pl. XVI, n° 7.

(4) *Id.*, t. IV, pl. XVI, nos 8, 12.

(5) *Id.*, n° 47; Chabouillet, *ouvr. cité*, n° 1334.

(6) Costadoni, *ouvr. cité*, Tav. XI, 35; de Rossi, *Bull.*, 1870, p. 53.

(7) Delacoulonche, *Mémoire sur le berceau de la puissance macédonienne*, p. 173.

(8) *Corpus inscr. græc.*, n° 9439.

(9) Le Bas et Waddington, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*, n° 2537e.

(10) *Id.*, nos 2363, 2695, daté de l'an 439. De même sur un cercueil en plomb

La Cyrénaïque, province soumise à l'influence grecque et dépendant du patriarcat d'Alexandrie, offre également de curieux exemples. A Cyrène, tout autour d'une fresque que nous décrirons plus loin, sont représentés sept poissons dont les grandes dimensions ne paraissent pas en rapport avec le reste de la peinture (1). Dans un hypogée d'Aphrodisias, une frise peinte porte entre autres ornements un poisson dans un médaillon. Enfin en Phénicie, sur la mosaïque de Kabr-Hiram, ce même motif est plusieurs fois répété (2).

L'origine chrétienne de ces monuments est certaine. Mais quelquefois l'image du poisson se rencontre sur d'autres objets qu'on ne peut attribuer sans réserve à la religion nouvelle. Il en est ainsi pour un fragment de marbre conservé à Athènes, au musée de la société archéologique : des poissons et un coquillage y sont sculptés. Peut-être faut-il y reconnaître les débris d'une cuve baptismale (3). Des lampes trouvées en Grèce et d'une facture grossière présentent aussi deux poissons accotés, tenant à la bouche un objet rond qui peut passer pour un pain. Mais, avant de se prononcer sur ces objets, il faudrait en connaître plus exactement la provenance.

Je me suis longuement étendu sur ce symbole : c'est le plus important et celui que nous retrouvons le plus souvent sur les monuments d'Orient. D'autres cependant furent aussi très-répandus (4). Si nous pouvions en reconstruire l'histoire à l'aide de documents plus nombreux, peut-être trouverions-nous que quelques-uns furent empruntés par l'art chrétien à un symbolisme populaire qui existait déjà. Des inscriptions de Phrygie, tantôt païennes, tantôt chrétiennes, présentent indistinctement les mêmes images (5). Ce sont d'abord des objets qui indiquent le sexe et les occupations du mort : ici des paniers à ouvrage, des

trouvé à Saïda : de Rossi, *Bull.*, 1873, p. 77 et suiv., Tav. IV et V ; et sur plusieurs pierres gravées : Perret, *ouvr. cité*, t. IV, pl. XVI, n° 87.

(1) Pacho, *Voyage en Cyrénaïque*, pl. XIII, LI ; Garrucci, *Storia della arte cristiana*, Tav. 105°.

(2) Renan, *Mission de Phénicie*, pl. XLIX.

(3) Il faut rapprocher ce fragment de trois vases en verre trouvés sur différents points de l'Occident : De Rossi, *Bull.*, 1873, p. 142 et suiv., Tav. IX.

(4) V. par exemple l'ancre sur une inscription de Smyrne, probablement très-ancienne : *C. inscr. græc.*, n° 3314 ; sur une bague d'Alexandrie où elle est entre deux poissons : Martigny, *Dictionnaire*, art. Anneaux.

(5) Le Bas et Waddington, *Voyage archéologique*..., n°s 714, 718, 727, 783, 786, 789, 797, 801, 803, 805, 810, 812, 813, 814, 815, 816, 818, 819, 820, 823, 825, 835.

fuseaux, des pelotons; là des tablettes ouvertes ou une charrue. Sur les inscriptions provenant des nécropoles chrétiennes de Rome, des instruments font aussi connaître la profession du mort (1); mais de pareilles analogies sont naturelles, et on ne saurait y voir la trace d'une idée religieuse. Il n'en est pas de même des petits oiseaux qui sur ces marbres de Phrygie sont sculptés çà et là, tantôt posés sur une branche, sur un objet, tantôt retenus dans la main du défunt. Cette représentation se retrouve dans d'autres régions du monde hellénique, toujours sur des monuments funéraires, avec des formes variées et gracieuses. N'y faut-il point voir un symbole de la vie (2)? Dans l'art chrétien, l'oiseau est devenu l'image de l'âme, et on s'est surtout inspiré de la colombe de Noé. Mais on peut croire que cette figure fut d'autant plus facilement acceptée qu'elle existait déjà dans une mythologie populaire dont les inscriptions funéraires sont l'écho. Sur une des tombes chrétiennes de Phrygie, ces oiseaux, dont les stèles païennes voisines offraient le modèle, sont perchés dans les rameaux d'une vigne; l'archéologie chrétienne y reconnaîtrait volontiers l'image des élus goûtant les joies du ciel. Il serait téméraire d'insister sur ce sujet et de demander à des monuments d'une interprétation incertaine des conclusions trop précises. Mais on peut croire que quelques-uns de ces motifs poétiques, sans cesse reproduits dans une même région, appartiennent à un symbolisme qui fut commun aux chrétiens et aux païens. Au reste, l'image de l'oiseau a toujours été chère aux fidèles d'Orient. Connue dès les premiers temps (3), elle se perpétue à travers les siècles. Sous des formes diverses, on la retrouve sur les sarcophages, les mosaïques et jusque sur les dalles sculptées du moyen âge byzantin.

Il en est de même pour le symbole de l'agneau dont l'origine est également fort ancienne; quand saint Justin en parlait (4), il est probable que les artistes s'étaient déjà emparés de ce mo-

(1) Cf. en particulier de Rossi, *Il museo epigrafico cristiano Pio-Lateranense*, Tav. XVI, où sont réunies plusieurs de ces inscriptions.

(2) On sait, il est vrai, que les Grecs dressaient des oiseaux à les suivre. Ils ont vu cependant aussi dans ces représentations une image de l'âme : cf. *Bibl. des Écoles d'Athènes et de Rome*, 1877, fasc. II, p. 298-299. Il est difficile de fixer le point précis où la réalité devient symbole, car c'est un travail qui se fait naturellement et sans peine dans l'esprit populaire.

(3) Parmi les plus anciens témoignages qui nous restent est une inscription de Macédoine, qui doit remonter au second siècle : Delacoulonche, *ouvr. cité*, p. 73.

(4) *Dialogus cum Tryphone*, c. 40.

tif. Plus tard ils le reproduisirent sans cesse, même malgré les défenses d'un concile.

Tous les symboles dont il a été question jusqu'ici furent employés en Occident aussi bien qu'en Orient. Mais il en existait d'autres, dont l'usage était moins répandu et se restreignait peut-être à une région particulière. Ainsi, sur une lampe qui appartenait à l'abbé Greppo, on voit une grenouille avec la légende : « Je suis la résurrection : ἐγὼ εἶμι ἀνάστασις. » M. Chabouillet, qui signale ce curieux objet, est porté à considérer aussi comme chrétien un pendant de collier qui offre la même représentation (1).

Le chameau fut aussi considéré comme le symbole des longs voyages entrepris par les pèlerins à travers le désert (2); et il est évident que cette image, d'un caractère local, ne pouvait être usitée que dans certains pays d'Orient. Mais ce sont là, semble-t-il, de rares exceptions. En général, les symboles furent partout les mêmes et on y attachait aussi les mêmes idées. Ces figures si simples, quand elles se présentent isolées, appartiennent à peine à la sculpture et à la peinture. Pourtant il était juste d'en dire d'abord quelques mots. Elles ne marquent point seulement les débuts de l'art chrétien, elles indiquent le caractère qu'il eut dès lors et qu'il devait longtemps garder.

(1) Chabouillet, *ouvr. cité*, n° 3453.
(2) *C. inscr. græc.*, n° 8947 a et d ; de Rossi, *Bull.*, 1872, p. 28.

CHAPITRE II.

LA PEINTURE.

L'art chrétien, même à ses premiers jours, ne pouvait se contenter de ces formes élémentaires. A Rome, dès la fin du premier siècle, on trouve des fresques représentant certains faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, c'est-à-dire de véritables compositions artistiques. En Orient, il dut en être de même, bien qu'il ne nous soit point parvenu de monuments d'une si haute antiquité. Lorsque saint Justin voyait dans Noé l'image du Christ, dans l'arche l'image de la croix, il est probable que déjà l'art d'Orient s'était emparé de ce sujet (1). Ainsi encore lorsqu'il décrivait dans le détail l'histoire de Jonas (2).

Les plus anciennes peintures chrétiennes que nous connaissions en Orient sont celles qui ont été découvertes par Pacho, en Cyrénaïque (3). L'une d'elles, trouvée à Cyrène même, a une véritable importance : on y voit l'image du Bon Pasteur. C'était un des sujets les plus populaires de l'ancien art chrétien, et nous aurons à en citer plus loin d'autres exemples. Le Christ s'était représenté lui-même sous les traits du berger veillant sur son troupeau. Une des premières œuvres de la littérature chrétienne avait pu contribuer à répandre ce symbole en Orient, car nous savons que

(1) *Dialogus cum Tryphone*, c. 12, 138.

(2) *Id.*, c. 107, 108. On pourrait tirer un argument du même genre d'un passage de Celse mentionné par Origène, *In Celsum*, l. VII, c. 53. Celse dit qu'on aurait dû préférer au Christ « Ἰωνᾶς ἐπὶ τῇ κολοκύντῃ ἢ Δανιὴλ ὁ ἐκ τῶν θηρίων. » Il semble qu'il parle ainsi en songeant à quelques peintures qu'il aurait vues. Buonarruotti l'a déjà remarqué : *Osservazioni.*, p. 18.

(3) Pacho, *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque*, etc., 1827-1829, pl. XIII et LI; Garrucci, *ouvr. cité*, Tav. 105ᵉ.

le *Pasteur* d'Hermas était surtout connu des Orientaux et qu'on le lisait publiquement dans les églises de Grèce (1). Au second siècle, l'évêque de Hiérapolis Abercius se déclare « le disciple du pasteur chaste (2). » Saint Clément d'Alexandrie, dans l'hymne qui se trouve à la fin du dernier livre du Pédagogue, appelle le Christ « pasteur des agneaux royaux (3), et, en plusieurs autres endroits, il fait encore allusion à ce symbole (4). Plus tard, les témoignages abondent.

Sur la fresque de Cyrène, le Bon Pasteur est jeune et imberbe. Il est vêtu d'une courte tunique sans manches, nouée à la ceinture, et que recouvre en partie un manteau (*pænula*), les jambes sont nues et les pieds chaussés de sandales. Le pasteur porte sur ses épaules une brebis dont il tient deux pattes réunies dans chacune de ses mains. Dans la main gauche on voit en outre le bâton recourbé qui sert de houlette. Auprès du berger, de chaque côté, sont trois brebis qui, sauf une, tournent toutes la tête vers lui. Deux arbres indiquent la campagne.

On reconnaît ici la scène si fréquente sur les monuments d'Occident : la composition, les détails sont les mêmes. En deux points cependant la fresque de Cyrène s'écarte du type ordinairement adopté. Sur la tête du pasteur le peintre a placé une couronne de feuillages, détail gracieux, emprunté encore aux habitudes de la vie champêtre. Puis en haut, tout autour de cette scène, on distingue sept poissons de grandes dimensions et dessinés avec soin. Si ce nombre est exact, il semblerait qu'il existe une relation entre les sept poissons et les sept brebis ; mais on ne saurait rien affirmer, car la fresque a été détériorée précisément en deux endroits où pouvaient figurer d'autres poissons.

Dans la même région, près d'Aphrodisias, une chambre sépulcrale présente une frise peinte, de date moins ancienne et de moindre importance. On n'y trouve d'ailleurs aucune scène historique, aucune figure humaine, mais seulement des motifs tels que des rameaux de vigne chargés de grappes, des ornements

(1) S. Jérôme, *De viris illustribus*, c. 10. Il est vrai que cet ange de la pénitence, représenté sous les traits d'un berger, n'est pas donné comme le Christ ; il a cependant un rôle analogue à celui du Bon Pasteur, et la description qui ouvre le second livre s'appliquerait fort bien aux monuments qui représentent ce type populaire.

(2) Ἀβέρκιος εἰμὶ μαθητὴς ποιμένος ἁγνοῦ... *Spicileg. Solesm.*, t. III, p. 533.

(3) Ποιμὴν ἀρνῶν βασιλικῶν, v. 4, V. aussi v. 19 et 30.

(4) *Pædagogus*, l. I, c. 7 et 9 ; *Stromata*, l. I, c. 26.

géométriques, un médaillon avec le poisson, un autre avec la croix. Un serpent enlacé autour d'une croix rappelle sans doute le serpent d'airain élevé dans le désert, que les écrivains sacrés considéraient souvent comme un symbole de la croix du Sauveur.

Les peintures qui ont été découvertes à Alexandrie méritent mieux de fixer l'attention. En 1864, M. Wescher signala, vers le sud-ouest de l'ancienne ville, une catacombe chrétienne. L'année suivante, il envoya à M. de Rossi une description détaillée accompagnée de dessins : ce fut le sujet de deux articles étendus du *Bulletin d'archéologie chrétienne* (1).

Pour étudier ces fresques avec fruit, il est nécessaire de dire quelques mots de l'endroit où elles se trouvent. Plusieurs textes mentionnent les cimetières chrétiens d'Alexandrie. La disposition et la décoration de la catacombe qu'on a découverte montrent qu'elle devait avoir une assez grande célébrité, et qu'elle renfermait la tombe d'un saint ou d'un martyr illustre. Creusée à une époque ancienne, elle ne fut point délaissée après le triomphe du christianisme : les fidèles et les pèlerins la visitaient, comme ils visitaient à Rome les cryptes historiques. Ce qui l'atteste avec évidence, c'est que des peintures nouvelles vinrent remplacer les fresques anciennes atteintes par le temps : les derniers travaux datent du sixième ou du septième siècle, et le style byzantin s'y mêle aux œuvres, malheureusement bien effacées, de l'époque antérieure. Une partie seule de la nécropole nous est connue. Elle comprend, d'après la description de M. Wescher :

« 1° Un vestibule avec une abside et une exèdre;

» 2° Une salle carrée avec trois niches creusées dans le roc, qui forment trois chapelles distinctes;

» 3° Une longue galerie voûtée avec trente-deux *loculi* disposés sur deux rangs et ayant la profondeur nécessaire pour recevoir les corps destinés à l'inhumation. »

De la première salle ou vestibule part un escalier qui aboutit, après un certain nombre de marches, à une porte murée : il me paraît donc presque certain que, le jour où elle sera renversée, on pénétrera dans d'autres galeries. Je n'ai jamais pensé sans envie au trésor de documents de toute sorte qui se cachent peut-être derrière ce pan de mur, et j'ai bien regretté qu'il ne m'ait pas été possible, pendant mon séjour en Orient, de diriger de ce côté des recherches.

(1) *Bullettino*, 1865, nos 8 et 10.

Les peintures qui appartiennent à la première période de l'art chrétien se trouvent dans ce que M. Wescher appelle le vestibule. Elles datent peut-être du troisième siècle; elles décorent l'abside et forment à mi-hauteur une frise qui se développe en longueur. Au-dessus on n'avait placé que des ornements en relief, une rosace épanouie en forme de coquillage, contrairement à la tradition qui domina dans l'époque postérieure (1). L'examen de cette frise est assez difficile, parce qu'elle a subi de fortes dégradations et que, dans la suite, on refit certaines parties qui s'étaient effacées.

Vers la gauche, on trouve d'abord les noces de Cana. Les figures le mieux conservées appartiennent à un groupe d'hommes et de femmes qui sont assis à terre et prennent part au repas. Deux femmes étendent la main vers un plat : les draperies blanches de leur costume, indiquées par de légers traits, sont disposées avec une simplicité élégante. Une tête seule subsiste, d'un caractère assez fin. Une troisième femme est vue de dos et paraît à demi nue; elle se tourne vers les autres convives, et le peintre a rendu assez exactement le mouvement oblique du torse. La partie inférieure du corps est couverte d'une draperie rouge. On voit que ce groupe comptait encore d'autres personnages. Quant au Christ, il était debout et devait bénir les amphores; mais il fut repeint plus tard, et cette restauration même a aujourd'hui presque complétement disparu. De petites inscriptions, tracées en noir, nous révèlent l'existence d'autres figures qui ont eu le même sort. Ainsi les mots **Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΑ** correspondaient à un groupe de deux personnages dont on devine à peine les vestiges. Au-dessous de la légende **ΠΑΙΔΙΑ**, « les serviteurs », une seule figure subsiste à moitié.

A gauche de cette première scène est représentée la multiplication des pains et des poissons. Un premier groupe est formé du Christ et de deux apôtres, saint Pierre et saint André. Mais ici des restaurations d'une époque postérieure ont encore altéré le caractère de l'œuvre première. Le Christ, d'après un des types traditionnels de l'art byzantin, est assis sur un siége recouvert d'un coussin. Cette attitude de convention est d'autant moins heureuse que la scène se passe en pleine campagne : le peintre ancien avait eu soin de l'indiquer par quelques arbres. On ne distingue plus les traits du Christ; mais on voit que la tête était ceinte du nimbe crucifère : c'est aussi une addition évidente du sixième

(1) On rencontre des exemples de ce système de décoration à une place analogue dans les cryptes romaines : Bosio, *Roma sotterr.*, p. 438; Armellini, *Scoperta della cripta di santa Emerenziana*, 1877, p. 38, 40-41.

ou du septième siècle. Aux pieds du Christ sont les paniers qui servirent à recueillir les pains. Saint Pierre, dont le nom est écrit en lettres rouges, se tient à la droite du Sauveur, mais ici encore la fresque a fort souffert. On voit cependant que l'apôtre était représenté imberbe, et qu'on ne s'était pas préoccupé de lui donner un type individuel. Il est évident que saint Pierre offrait les pains au Christ. De l'autre côté, saint André, dont on lit également le nom, est un peu mieux conservé. Vêtu d'une longue tunique blanche et d'un manteau dont les draperies flottent derrière lui, il présente au Christ un plat qui contient deux poissons. La tête, bien que fort effacée, paraît prêter aux mêmes remarques que celle de saint Pierre; mais on y note un détail particulier : des traits d'un ton gris semblent indiquer la présence d'un large nimbe carré. C'est l'opinion de M. Wescher; cependant ce fait s'accorde mal avec ce qu'on sait de l'emploi du nimbe carré.

Ce groupe forme comme une première partie dans l'ensemble de la scène. Plus loin, en effet, assises à l'ombre des arbres, plusieurs personnes mangent la nourriture miraculeuse. Au dessus, une inscription en lettres rouges explique le sujet : « τὰς εὐλογίας τοῦ Χριστοῦ ἐσθίοντες, mangeant les eulogies du Christ. » On retrouve à peu près la même disposition que précédemment; mais les figures ont encore plus souffert.

Je n'insisterai pas sur la signification symbolique de cette fresque; on ne saurait rien ajouter aux excellentes remarques de M. de Rossi, et il est évident que les deux scènes représentées sont l'image complète du dogme eucharistique. Il vaut mieux indiquer ici les rapports qui existent entre ces peintures et les monuments d'Occident. Le choix des sujets atteste l'unité de l'art chrétien. A Rome cependant, le miracle des noces de Cana ne semble pas avoir été un des sujets préférés par les premiers artistes; on le trouve plutôt reproduit sur les sarcophages, les mosaïques, les objets du mobilier ecclésiastique qui datent du quatrième ou du cinquième siècle (1). Au contraire, la multiplication des pains est de bonne heure populaire; on en rencontre de nombreux exemples sur les fresques des catacombes et plus tard sur les autres monuments.

Au point de vue de la composition, les différences sont assez notables. A Rome, il existe une tendance marquée à restreindre la

(1) Bottari, *Sculture e pitture sacre*, Tav. XIX, XXXII, LI, LXXXV, LXXXVIII; Millin, *Voyage dans le midi de la France*, pl. LXV; Martigny, *Dictionnaire*, art. Cana, Eucharistie; Garrucci, *Storia della arte cristiana*, Tav. 176, 177, 269, etc.; de Rossi, *Bullett.*, 1872, p. 6, 82.

scène, à supprimer les personnages dont le rôle n'est pas essentiel. On se contente du groupe du Christ et des Apôtres; quelquefois même le Christ est seul. A Alexandrie, le sujet est développé avec plus de liberté, les détails ne sont point sacrifiés; l'ensemble de la scène offre un aspect plus naturel et plus vrai. Ces convives attablés et ces esclaves d'un côté, de l'autre ce repas sous les arbres, donnent à la composition de la vie et de la grâce, et les mêmes remarques sont encore justes si on examine la manière dont sont traitées les figures, la variété des mouvements et des attitudes. Ces qualités n'excluent pas cependant une recherche de symétrie assez sensible. Les deux groupes de personnages assis et mangeant se correspondent, et reproduisent aux deux côtés du groupe central la même disposition. L'artiste a certainement désiré cet effet. Plus tard, l'art byzantin restera fidèle à cet amour de la symétrie; mais il l'exagérera en y sacrifiant cette liberté de style, qui la tempère ici d'une façon si heureuse. Il est difficile de prétendre juger une école d'après une œuvre isolée et dégradée; cependant la fresque que nous venons d'étudier donne une idée très-favorable de la peinture chrétienne à Alexandrie.

Pour suppléer à l'insuffisance des monuments de cette époque (1), on trouve quelquefois chez les Pères de l'Église des descriptions de tableaux précieuses à recueillir. J'en citerai deux qui sont relatives à un sujet fort populaire en Occident : le sacrifice d'Isaac. On y voyait l'image du sacrifice de la croix, et les artistes des catacombes aimaient à reproduire une allégorie d'une signification si élevée. Il en était de même en Orient, d'après le témoignage de saint Ephrem et de saint Grégoire de Nysse. « Souvent, dit-il, j'ai vu sur des peintures l'image de cet événement, et je ne pouvais la contempler sans larmes, tant l'art rendait la scène avec vérité. Isaac est placé au-dessous de son père, près de l'autel; il est agenouillé et ses mains sont ramenées derrière le dos. En arrière, Abraham met le pied sur le jarret de son fils; de sa main gauche, il renverse la tête d'Isaac et se penche sur ce visage qui le regarde avec une expression pleine de tristesse; la main droite est armée du couteau; il va frapper et déjà la pointe du fer touche le corps; alors se fait entendre la voix divine qui arrête le sacrifice (2). » Cette

(1) Le P. Garrucci, *ouvr. cité*, *Prefaz.*, p. 1, mentionne des peintures décorant des tombes qu'un voyageur anglais, M. Layard, aurait vues dans la région voisine de Trébizonde. Je ne crois pas qu'on aie publié aucune description de ces peintures.

(2) « Εἶδον πολλάκις ἐπὶ γραφῆς εἰκόνα τοῦ πάθους, καὶ οὐκ ἀδακρυτὶ τὴν θέαν πα-

vive description permet de juger exactement de la peinture, de l'attitude et des mouvements des personnages. Au siècle suivant, saint Cyrille d'Alexandrie parle encore du même sujet. Bien que ce texte soit déjà d'une époque un peu basse, je le citerai ici parce qu'il complète le témoignage de saint Grégoire. « Si quelqu'un aujourd'hui désirait voir figurée sur un tableau l'histoire d'Abraham, quels traits le peintre donnerait-il à son personnage? Le montrerait-il en un seul tableau accomplissant toutes les actions que l'on raconte, ou bien successivement dans chacune de ces actions et chaque fois différent de lui-même, ou bien encore toujours le même, mais dans plusieurs attitudes? Ainsi ferait-il à mon sens : Ici Abraham serait assis sur une ânesse, emmenant son enfant et suivi de ses serviteurs; là l'ânesse serait restée en bas avec les serviteurs, Abraham chargerait Isaac de bois et tiendrait dans ses mains le couteau et le feu. Ailleurs encore on le verrait représenté dans une autre attitude, mais toujours le même : il attacherait l'enfant au bûcher, et, armé du couteau, se préparerait à frapper (1). »

Ces deux textes m'amènent naturellement à parler de documents d'un autre genre, mais qui donnent une idée assez précise encore des anciennes peintures. Il nous reste, des siècles qui suivirent, un assez grand nombre de miniatures grecques; quand on les examine avec soin, on s'aperçoit que les peintres chargés de décorer les manuscrits obéissaient à des tendances diverses. Les uns s'inspiraient de leur époque, du style byzantin qui venait de se former;

ρῆλθον, ἐναργῶς τῆς τέχνης ὑπ'ὄψιν ἀγούσης τὴν ἱστορίαν. Λοιπὸν πρόκειται ὁ Ἰσαὰκ τῷ πατρὶ παρ'αὐτῷ τῷ θυσιαστηρίῳ ὀκλάσας ἐπὶ τὸ γόνυ καὶ περιηγμένας ἔχων εἰς τοὐπίσω τὰς χεῖρας · ὁ δὲ ἐπιβεβηκὼς κατόπιν τῷ ποδὶ τῆς ἀγκύλης καὶ τῇ λαιᾷ χειρὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ παιδὸς πρὸς ἑαυτὸν ἀνακλάσας ἐπικύπτει τῷ προσώπῳ ἐλεεινῶς πρὸς αὐτὸν ἀναβλέποντι · καὶ τὴν δεξιὰν καθωπλισμένος τῷ ξίφει πρὸς τὴν σφαγὴν κατευθύνει · καὶ ἅπτεται ἤδη τοῦ σώματος τῇ τοῦ ξίφους ἀκμῇ · καὶ τότε αὐτῷ γίνεται θεόθεν φωνὴ τὸ ἔργον κωλύουσα. » S. Grégoire de Nysse, éd. Migne, t. III, p. 572; S. Ephrem, éd. Assemani, t. II, p. 317.

(1) « Ἆρ'οὖν, εἴπερ τις τῶν καθ'ἡμᾶς ἐπεθύμησεν ἰδεῖν καταγεγραμμένην ἐν πίνακι τὴν ἐπίγε τῷ Ἀβραὰμ ἱστορίαν, πῶς ἂν αὐτὸν ἐχάραξεν ὁ ζωγράφος; Ἆρ'ἐν ἑνὶ πάντα δρῶντα τὰ εἰρημένα, ἢ ἀνὰ μέρος καὶ ἑτεροίως, ἤγουν ἑτεροειδῶς πλεισταχοῦ τὸν αὐτόν; οἷόν τι φημί. Ποτὲ ἐφιζήσαντα τῇ ὄνῳ, συμπαραληφθέντος τοῦ παιδαρίου καὶ ἑπομένων τῶν οἰκέτων · ποτὲ δὲ πάλιν ἀπομεινάσης τῆς ὄνου κάτω τοῖς οἰκέταις ὁμοῦ, καταφορτίσαντα μὲν τοῖς ξύλοις τὸν Ἰσαὰκ, ἔχοντα δὲ μετὰ χεῖρας τὴν μάχαιραν καὶ τὸ πῦρ · καὶ μὲν καὶ ἑτέρωθι τὸν αὐτὸν ἐν εἴδει πάλιν ἑτέρῳ, συμποδίσαντα μὲν τὸ μειράκιον ἐπὶ τὰ ξύλα, ὁπλίσαντα δὲ τῇ μαχαίρᾳ τὴν δεξιὰν ἵν'ἐπάγοι τὴν σφαγήν... »

S. Cyrille, lettre à Acace, évêque de Scythopolis,
citée au septième concile : Labbe, *Concilia*, t. VII, p. 204.

leurs œuvres rappellent souvent les belles mosaïques dont on décorait alors les églises. D'autres, au contraire, même au huitième ou au neuvième siècle, recouraient au passé; ils ouvraient devant eux un manuscrit ancien, tout orné de miniatures, et, comme le calligraphe copiait les mots, ils copiaient les images. Mais celui dont ils reproduisaient l'œuvre n'avait pas créé lui-même toutes ces compositions. Plus voisin du troisième ou du quatrième siècle, il en connaissait les monuments; il s'était inspiré des peintures qui ornaient les églises et les cryptes primitives; il avait accepté docilement les traditions d'un passé encore récent. C'est ainsi que procède l'art populaire. Les vieilles images sont comme les vieilles chansons et les vieux contes, elles se transmettent pendant de longs siècles d'une génération à l'autre. En Orient, les gravures religieuses qu'on trouve aujourd'hui dans toutes les maisons et devant lesquelles s'incline pieusement le Grec orthodoxe, datent de l'enfance de l'art; reproduites sans cesse, elles ressemblent en tout point à leurs aïeules; mais la dévotion s'est attachée à ces formes naïves. Il en était de même autrefois, et on remarquera même que les manuscrits les moins riches sont ceux où le souvenir du passé est le plus visible. Ils étaient décorés par de pauvres moines, par d'humbles artistes qui vivaient à l'écart de leur époque, tandis que les manuscrits de prix, confiés à des peintres plus habiles, offraient l'image de l'art nouveau.

Si ces documents présentent de l'intérêt, c'est avec une extrême prudence qu'ils doivent être consultés. Il ne suffit point de supposer des ressemblances, il faut les prouver. Quelquefois heureusement on arrive à une démonstration évidente. Le sacrifice d'Isaac nous en fournira précisément un exemple. Dans un manuscrit de la *Topographie de Cosmas*, dont nous parlerons plus loin en détail (1), on trouve une miniature qui représente ce sujet. Abraham est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau d'un brun rouge qui laisse libre le bras droit. Il a la barbe et les cheveux blancs; de la main gauche il saisit la chevelure d'Isaac, de la main droite il lève le couteau. Isaac est vêtu d'une tunique bleue dénouée, ornée de deux bandes d'or. Il a un genou en terre; et, comme Abraham le tire par les cheveux, il se renverse un peu en arrière. Tout près est placé un vase avec du feu, désigné sous le nom de θυσιαστήριον. D'autres légendes indiquent les personnages : « Ἀβραάμ. Ἰσαὰκ συμποδιζόμενος. » Près d'Abraham, l'agneau qui

(1) V. 2me partie, ch. II.

servira au sacrifice est attaché à un arbre. En haut, la main de Dieu sort des nuages.

Plaçons cette description en regard de celle que nous avons lue dans saint Grégoire : les deux personnages ont la même attitude, le même mouvement, les détails sont les mêmes. Un seul ne se retrouve pas dans la miniature : le pied d'Abraham posé sur le jarret d'Isaac. Dira-t-on que cette presque identité est fortuite? Mais ce sujet, si simple qu'il soit, peut se composer de bien des manières : les monuments d'Occident le prouvent. N'est-il pas plus naturel de croire que le type ici reproduit était fort répandu en Orient au quatrième siècle, et que le miniaturiste a suivi la tradition générale du passé? Saint Cyrille indique d'autres épisodes que traitaient les artistes; et, ces épisodes, nous les retrouvons en partie sur la miniature. Ainsi « l'ânesse restée en bas avec les serviteurs » est gardée par deux enfants vêtus de courtes tuniques. « Isaac chargé de bois » porte ici un fagot. Il y a donc une double coïncidence qui complète la démonstration.

Pour un autre sujet, l'histoire de Jonas, la comparaison de quelques miniatures avec les monuments d'Occident amène aux mêmes conclusions. Au folio 69 du manuscrit de Cosmas trois épisodes de cette histoire sont réunis. Jonas est d'abord représenté au moment où deux matelots le précipitent dans la mer et où il est avalé par la baleine. Plus loin, il sort de la gueule du monstre : malheureusement la miniature a été entamée à cet endroit par la maladresse d'un relieur. Enfin le prophète est à demi couché sous un arbuste ; il est toujours nu, appuyé sur le bras gauche; le bras droit est étendu le long du corps. C'est là comme une réplique exacte des peintures romaines, des bas-reliefs de sarcophages qui offrent ce sujet, l'un des plus populaires alors. Les détails de chaque épisode y sont les mêmes; mais, en outre, on y trouve souvent réunies, comme ici, les trois scènes principales de l'histoire de Jonas (1). En Orient comme en Occident, on ne tenait pas compte des différences de temps et de lieu.

Dans un autre manuscrit d'époque plus basse, le *Ménologe Basilien*, on retrouve encore l'histoire de Jonas (2); mais deux épisodes seulement y figurent. A droite, le prophète sort de la gueule de la

(1) Garrucci, *Storia*, Tav. 9, 64, 66, 76. Plus souvent encore, dans la décoration des plafonds pour les *cubicula* des cimetières, chacun de ces trois épisodes occupe un compartiment.

(2) Folio 59 ; *Menologium*, éd. d'Urbin, t. I, p. 161. Ce manuscrit date du règne de Basile II (976-1025).

baleine; à gauche il est étendu sous la cucurbite au bord du rivage: dans le fond est indiquée une ville. On peut encore citer à Rome des peintures qui ne présentent que ces deux scènes (1). Mais, entre la miniature du manuscrit de Cosmas et celle du *Ménologe Basilien*, la différence n'existe pas seulement dans le nombre des sujets. Celui qui a peint le premier de ces manuscrits est en tout point fidèle à l'art des premiers siècles : les personnages sont nus; Jonas ne porte point de nimbe : ces détails attestent l'exactitude de la copie. Dans le *Ménologe Basilien*, manuscrit plus riche et plus soigné, on saisit chez l'artiste de curieux scrupules. Le sujet avait été si populaire, qu'instinctivement il conservait encore la composition consacrée par l'usage; mais le nu lui paraissait déplacé, et le prophète, dans les deux épisodes, est vêtu d'une tunique. Le nimbe est devenu un accessoire obligé : Jonas porte donc un large nimbe à fond d'or. Ainsi les traditions se perpétuent, mais en s'altérant peu à peu; c'est tantôt un détail, tantôt un autre qui change pour satisfaire au goût nouveau; mais derrière ces modifications on retrouve, à demi effacée, la composition ancienne. Aujourd'hui même elle n'est pas encore abandonnée en Orient (2).

On peut citer d'autres exemples empruntés au manuscrit de Cosmas. Ainsi Abel (folio 55) rappelle d'une façon frappante le type et l'attitude qu'on donnait au Bon Pasteur (3). Plus loin (fol. 66) l'enlèvement d'Élie est représenté comme sur les sarcophages d'Occident : le mouvement du prophète tendant son manteau à Élisée, la personnification du Jourdain, penché sur son urne, sont des ressemblances caractéristiques (4). Je n'ai voulu parler ici que des miniatures où la persistance de l'art des quatre premiers siècles est évidente, où des preuves certaines permettent de l'affirmer, mais souvent encore on la sent, bien qu'on ne puisse la démontrer avec la même netteté.

Ainsi deux ou trois fresques, quelques textes d'auteurs, des miniatures plus récentes, telles sont les différentes classes de documents qui nous permettent d'entrevoir ce que fut la peinture chrétienne en Orient pendant cette première période. L'impression générale est celle qu'on retire de l'étude des fresques de Rome : ce sont les mêmes sujets correspondant aux mêmes idées. Mais

(1) Garrucci, *ouvr. cité*, Tav. 71, 73.

(2) Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, 1853, p. 88-89; Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 120-121.

(3) Ce rapprochement est indiqué par les orateurs sacrés : Basile de Séleucie, *Orat.*, *XXVI*, au commencement.

(4) Comparer entre autres avec Bosio, *Roma sotterr.*, 1632, p. 73, 77.

cette presque identité n'est point le résultat d'une réglementation tyrannique et uniforme; dans ce cycle de compositions les artistes se meuvent librement. Si peu nombreux que soient les monuments d'Orient, nous n'avons pas constaté que des ressemblances avec les œuvres d'Occident. Ces caractères généraux seront d'ailleurs l'objet d'un chapitre spécial.

CHAPITRE III.

LA SCULPTURE.

Les recherches sur les origines de la sculpture chrétienne ont prouvé qu'en général le développement en fut assez tardif. Peut-être la sculpture excita-t-elle d'abord plus de défiance que la peinture; on se rappelait combien elle avait contribué à populariser les dieux de l'Olympe, et les Pères, dans les attaques qu'ils dirigent contre les artistes, ont presque toujours en vue les statuaires. L'emploi de la sculpture offrait aussi des difficultés particulières. L'art chrétien fort souvent ne pouvait s'exercer que dans des retraites obscures, inaccessibles aux païens; le peintre, au fond des catacombes, retraçait sans crainte les croyances chrétiennes; son travail exigeait moins de place, moins de frais, moins d'embarras enfin que celui du sculpteur. A ce dernier il fallait un atelier spacieux, plus de lumière, des voies de transport plus commodes que les étroits couloirs des nécropoles. Aussi, pendant les premiers siècles, lorsqu'un fidèle désirait un sarcophage pour sa tombe, il s'adressait souvent aux artistes païens. Il choisissait une œuvre terminée déjà, mais dont la décoration ne contrariait pas trop sa foi : des scènes de pêche, de navigation, de vie champêtre lui plaisaient surtout, car il y trouvait quelques rapports avec les sujets de la symbolique chrétienne (1). Si l'artiste était chrétien, le caractère des œuvres changeait peu ; la prudence lui commandait de s'en tenir aux mêmes motifs (2). Ce fut seule-

(1) De Rossi, *Roma sotterr.*, t. III, p. 440 et suiv.

(2) Une inscription grecque de Rome nous a conservé le nom d'un sculpteur chrétien antérieur au quatrième siècle ; son nom, Eutropos, indique une origine orientale : Fabretti, *Inscriptionum antiquarum explicatio*, p, 587, n° CII.

ment après le triomphe du christianisme, que l'usage se répandit de sculpter sur les bas-reliefs funéraires des sujets exclusivement chrétiens. Quant aux œuvres de ronde bosse, elles étaient encore plus rares, et l'on en connaît fort peu d'exemples, même à Rome.

En fut-il de même en Orient? S'il fallait en croire certains témoignages, on y aurait vu autrefois un monument de sculpture qui remontait à l'époque même du Christ : il s'agit d'un groupe du Sauveur et de l'hémorroïsse qui existait dans la ville de Panéas. A partir du cinquième et du sixième siècle, les chroniqueurs byzantins imaginèrent toute une série de légendes sur des images auxquelles on attribuait une antiquité fabuleuse ; si je cite ici le groupe de Panéas, c'est qu'au quatrième siècle déjà il en est fait mention par Eusèbe et par Astérius d'Amasée. Voici ce que rapporte Eusèbe : « Cette femme, qui était malade d'un flux de sang, et qui, les Évangiles nous l'apprennent, fut guérie par le Sauveur, était originaire de Panéas. Il paraît qu'on y voit encore sa maison et les témoignages de la charité du Sauveur envers elle; car, près de la porte de sa demeure, se trouverait sa statue en airain, sur un piédestal de pierre. Elle est agenouillée et tend les mains dans l'attitude de la prière. En face est la statue d'un homme debout, vêtu d'une diploïde, qui tend la main à la femme. A ses pieds, sur la stèle même, croît une plante particulière qui s'élève jusqu'à la frange du manteau et qui est le meilleur remède contre toute espèce de maladies. On dit que cette statue représente Jésus-Christ. Elle a subsisté jusqu'à notre époque, et nous l'avons vue en visitant Panéas. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les gentils qui avaient reçu des bienfaits du Sauveur aient voulu témoigner ainsi leur reconnaissance (1). » Vers la même époque, Astérius, cité par Photius, rapporte que Maximin

(1) Τὴν γὰρ αἱμορροοῦσαν, ἣν ἐκ τῶν ἱερῶν εὐαγγελίων πρὸς τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν τοῦ πάθους ἀπαλλαγὴν εὕρασθαι μεμαθήκαμεν, ἐνθένδε ἔλεγον ὁρμᾶσθαι, τόν τε οἶκον αὐτῆς ἐπὶ τῆς πόλεως δείκνυσθαι, καὶ τῆς ὑπὸ τοῦ Σωτῆρος εἰς αὐτὴν εὐεργεσίας θαυμαστὰ τρόπαια παραμένειν. Ἑστάναι γὰρ ἐφ'ὑψηλοῦ λίθου πρὸς μὲν ταῖς πύλαις τοῦ αὐτῆς οἴκου, γυναικὸς ἐκτύπωμα χάλκεον ἐπὶ γόνυ κεκλιμένον, καὶ τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν, ἱκετευούσῃ ἐοικός. Τούτου δὲ ἄντικρυς ἄλλο τῆς αὐτῆς ὕλης ἀνδρὸς ὄρθιον σχῆμα, διπλοΐδα κοσμίως περιβεβλημένον, καὶ τὴν χεῖρα τῇ γυναικὶ προτεῖνον, οὗ παρὰ τοῖς ποσὶν ἐπὶ τῆς στήλης αὐτῆς ξένον τι βοτάνης εἶδος φύειν, ὃ μέχρι τοῦ κρασπέδου τῆς τοῦ χαλκοῦ διπλοΐδος ἀνιὸν, ἀλεξιφάρμακόν τι παντοίων νοσημάτων τυγχάνειν. Τοῦτον δὲ τὸν ἀνδριάντα εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ φέρειν ἔλεγον. Ἔμεινε δὲ καὶ εἰς ἡμᾶς, ὡς καὶ ὄψει παραλαβεῖν ἐπιδημήσαντας αὐτοὺς τῇ πόλει. Καὶ θαυμαστὸν οὐδὲν τοὺς πάλαι ἐξ ἐθνῶν εὐεργετηθέντας πρὸς τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν, ταῦτα πεποιηκέναι. *Hist. eccl.*, l. VII, c. 18.

avait fait disparaître ce monument (1). Au cinquième siècle, Sozomène raconte que Julien l'Apostat voulut mettre à la place sa statue et que le tonnerre la brisa (2). A partir de cette époque les témoignages abondent, mais il est inutile de les citer. Il est évident qu'au sixième siècle il s'était formé à ce sujet une légende où la vérité historique était peu respectée (3). Les textes les plus anciens sont seuls dignes d'attention. Si l'on examine le récit d'Eusèbe, on est frappé de la réserve de ses paroles. Il a vu ce groupe, et pourtant il n'affirme pas que le Christ y soit représenté. Il relate la tradition sans se prononcer; il déclare seulement qu'elle n'est pas inadmissible, et les termes qu'il emploie sont ceux que nous emploierions nous-mêmes en parlant d'un monument dont le sujet nous paraîtrait incertain. D'autre part, Astérius rapporte que Maximin fit enlever la statue, et cependant sous Julien elle était à son ancienne place. Cette objection est moins grave ; on peut admettre une erreur ou croire que la statue fut replacée, mais le langage si discret d'Eusèbe excite de sérieuses défiances. Aussi a-t-on fort attaqué cette tradition. Si les fidèles donnèrent plus d'une fois aux sujets traités par les païens une interprétation chrétienne, ne purent-ils pas considérer comme chrétien un monument qui représentait un sujet profane (4)?

Cependant l'authenticité de ce groupe a trouvé des défenseurs. Récemment encore M. Grimouard de Saint-Laurent s'est attaché à la démontrer (5). Il a même cru voir dans un sarcophage romain depuis longtemps connu la reproduction à peu près exacte du monument oriental (6). La composition qu'on y trouve répond assez bien sans doute à la description d'Eusèbe; quelques détails archi-

(1) *Bibliotheca*, cod. 271, éd. Bekker, p. 505. Cf. aussi Magnès cité par Nicéphore, *Spicileg. Solesmense*, t. I, p. 332-333.

(2) *Hist. eccles.*, l. V, c. 21.

(3) Banduri, *Imperium orientale*, t. I, *Antiquit. Constant.*, l. V, 274-276; Malala, *Chronographia*, éd. de Bonn, p. 237 et suiv.; Cédrénus, *Histor. comp.*, éd. de Bonn, t. I, p. 534; Nicéphore Calliste, Siméon Métaphraste, etc. V. aussi *Itinera et descriptiones Terræ Sanctæ*, éd. Tobler, t. I, p. 72 et 83; mais en remarquant qu'il existe une discordance entre l'itinéraire de Théodose et l'abrégé : l'un place la statue à Capharnaüm, l'autre à Panéas.

(4) Münter, *Sinnbilder.*, Zweites Heft, p. 14 et suiv.

(5) *Guide de l'art chrétien*, t. II, p. 213-216.

(6) Ce sarcophage est aujourd'hui au musée du Latran. Il a été trouvé au cimetière du Vatican et publié par Bosio, *Roma sotterr.*, 1632, p. 587; mais la gravure donnée par M. Grimouard de Saint-Laurent en tête du tome II de son ouvrage est bien préférable.

ment après le triomphe du christianisme, que l'usage se répandit de sculpter sur les bas-reliefs funéraires des sujets exclusivement chrétiens. Quant aux œuvres de ronde bosse, elles étaient encore plus rares, et l'on en connaît fort peu d'exemples, même à Rome.

En fut-il de même en Orient? S'il fallait en croire certains témoignages, on y aurait vu autrefois un monument de sculpture qui remontait à l'époque même du Christ: il s'agit d'un groupe du Sauveur et de l'hémorroïsse qui existait dans la ville de Panéas. A partir du cinquième et du sixième siècle, les chroniqueurs byzantins imaginèrent toute une série de légendes sur des images auxquelles on attribuait une antiquité fabuleuse; si je cite ici le groupe de Panéas, c'est qu'au quatrième siècle déjà il en est fait mention par Eusèbe et par Astérius d'Amasée. Voici ce que rapporte Eusèbe : « Cette femme, qui était malade d'un flux de sang, et qui, les Évangiles nous l'apprennent, fut guérie par le Sauveur, était originaire de Panéas. Il paraît qu'on y voit encore sa maison et les témoignages de la charité du Sauveur envers elle; car, près de la porte de sa demeure, se trouverait sa statue en airain, sur un piédestal de pierre. Elle est agenouillée et tend les mains dans l'attitude de la prière. En face est la statue d'un homme debout, vêtu d'une diploïde, qui tend la main à la femme. A ses pieds, sur la stèle même, croît une plante particulière qui s'élève jusqu'à la frange du manteau et qui est le meilleur remède contre toute espèce de maladies. On dit que cette statue représente Jésus-Christ. Elle a subsisté jusqu'à notre époque, et nous l'avons vue en visitant Panéas. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les gentils qui avaient reçu des bienfaits du Sauveur aient voulu témoigner ainsi leur reconnaissance (1). » Vers la même époque, Astérius, cité par Photius, rapporte que Maximin

(1) Τὴν γὰρ αἱμορροοῦσαν, ἣν ἐκ τῶν ἱερῶν εὐαγγελίων πρὸς τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν τοῦ πάθους ἀπαλλαγὴν εὕρασθαι μεμαθήκαμεν, ἐνθένδε ἔλεγον ὁρμᾶσθαι, τόν τε οἶκον αὐτῆς ἐπὶ τῆς πόλεως δείκνυσθαι, καὶ τῆς ὑπὸ τοῦ Σωτῆρος εἰς αὐτὴν εὐεργεσίας θαυμαστὰ τρόπαια παραμένειν. Ἑστάναι γὰρ ἐφ' ὑψηλοῦ λίθου πρὸς μὲν [illegible]λαις τοῦ αὐτῆς οἴκου, γυναικὸς ἐκτύπωμα χάλκεον ἐπὶ γόνυ [illegible]μένον, καὶ [illegible] ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν, ἱκετευούσῃ ἐοικός. Τούτου [illegible] ἄλλο [illegible] ἀνδρὸς ὄρθιον σχῆμα, διπλοΐδα κοσμίως περιβεβλη[illegible] χεῖρ[illegible] προτεῖνον, οὗ παρὰ τοῖς ποσὶν ἐπὶ τῆς στήλης αὐτῆς [illegible] ἄχρι τοῦ κρασπέδου τῆς τοῦ χαλκοῦ διπλ[illegible] [illegible] τυγχάνειν. Τοῦτον δὲ τὸν ἀνδριάντα [illegible] εἰς ἡμᾶς, ὡς καὶ ὄψει παραλαβεῖν ἐπι[illegible] τοὺς πάλαι ἐξ ἐθνῶν εὐεργετηθέντα[illegible] *Hist. eccl.*, l. VII, c. 18.

avait fait [illegible] zomène ra[illegible] statue et [illegible] témoignages [illegible] dent qu'au [illegible] où la vérité [illegible] anciens sont [illegible] d'Eusèbe, on [illegible] groupe, et [illegible] senté. Il [illegible] lement qu'elle [illegible] sont ceux [illegible] monument [illegible] Astérius rapporte [illegible] sous Julien [illegible] moins grave : [illegible] statue fut replacée [illegible] sérieuses [illegible] les fidèles [illegible] païens une [illegible] dérer comme [illegible] profane (4) ?

Cependant l'[illegible] Récemment encore M. [illegible] la démontrer (5). [illegible] depuis longtemps [illegible] nument oriental (6). La [illegible] bien sans doute à la [illegible]

(1) *Bibliotheca*, cod. [illegible] phore, *Spicileg. Solesmense*, [illegible]

(2) *Hist. eccles.*, l. V, c. [illegible]

(3) Banduri, *Imperium* [illegible] Malala, *Chronographia*, éd. de Bonn, [illegible] éd. de [illegible] 504 ; [illegible] *Itine*[illegible] Terre Sainte, [illegible] mar[illegible] une discordance entre l'itinéraire de Théodose et [illegible] l'un [illegible] Capharnaum [illegible] à Paneas.

(4) [illegible] Zweites Heft, p. [illegible]

(5) [illegible] chrétien, t. II, p. [illegible]

(6) [illegible] est aujourd'hui au musée du Latran. [illegible] cim[illegible] et publié par Bosio, *Roma sotterr.*, [illegible] grav[illegible] M. Grimouard de Saint-Laurent en tête du tome [illegible] ouv[illegible] [illegible]rable.

tecturaux rappellent même le style des édifices de Palestine (1); mais je craindrais de tirer une conclusion de ces analogies dont il ne faudrait pas exagérer l'importance.

Laissons donc de côté le groupe de Panéas, pour arriver à des œuvres qui ne soient pas contestables. Il existe à Constantinople, au musée de Sainte Irène, une statuette brisée du Bon Pasteur qui mesure 0,52 centimètres de hauteur (2). Le Bon Pasteur est imberbe, sa figure est celle d'un enfant, ses cheveux sont bouclés : de la main droite il tient les quatre pattes d'un agneau qu'il porte sur ses épaules; le bras gauche est brisé; les jambes sont cassées. Le vêtement consiste en une tunique courte, nouée à la ceinture. Si l'on en juge d'après le dessin qui a été publié, l'exécution est peu soignée, le travail assez sommaire; cependant le style indique une bonne époque, le troisième siècle environ.

A Athènes, M. Homolle a signalé, parmi les fragments de sculpture du musée de Patissia, une autre statuette du Bon Pasteur. Il en a publié un dessin accompagné d'une description que je reproduis ici en partie : « Le marbre du musée de Patissia a beaucoup souffert : de la tête et de l'avant-bras droit, il ne reste que l'indication des contours; les jambes sont cassées audessous du genou ; le bras gauche manque complétement, et avec lui l'extrémité des pattes de devant de la brebis que tenait le Bon Pasteur de la main gauche ; la tête de la brebis a disparu. La statue est de marbre blanc; elle mesure dans l'état présent 0,48 centimètres environ. Le travail est loin d'en être fin ; tel qu'il est, on peut affirmer que le monument n'est certainement pas postérieur au quatrième siècle; il est peut-être antérieur. La partie postérieure du marbre n'a été dégrossie que sur les bords ; elle se réduit à une colonne qui sert d'appui à la statue du haut en bas (3). »

L'analogie entre les deux statuettes est frappante : le marbre de Constantinople vaut peut-être mieux comme exécution, mais on retrouve des deux côtés la même attitude : ce sont là deux reproductions d'un type populaire partout répandu. A Rome, où les œuvres de ronde bosse sont extrêmement rares à cette époque, il en existe aussi des exemples qui se rapprochent de ceux que

(1) Raoul-Rochette avait déjà fait remarquer l'intérêt que présentent ces bas-reliefs pour l'histoire de l'architecture chrétienne : *Tableau des catacombes romaines*, p. 220 et suiv.

(2) Dumont, *Revue archéologique*, octobre 1868; de Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1869, p. 47.

(3) *Revue archéologique*, novembre 1876, p. 297, 298.

nous venons d'étudier ; ce nouveau trait de ressemblance entre les deux régions du monde chrétien est remarquable.

Au quatrième siècle, lorsque Constantin voulut décorer les fontaines de Byzance de motifs chrétiens, ce fut un des sujets qui se présentèrent naturellement à l'esprit. « On voit, dit Eusèbe, sur les fontaines élevées au milieu des places, l'image du Bon Pasteur, familière à ceux qui connaissent les paroles divines, et celle de Daniel avec les lions : ces ouvrages sont en bronze recouvert de lames d'or brillant (1). » La représentation du Bon Pasteur se conserva dans l'art du cinquième siècle, et plus tard nous en signalerons des exemples sur les monuments de cette époque.

Faut-il la reconnaître dans un bas-relief athénien qui paraît antérieur au quatrième siècle ? Plusieurs savants ont parlé de ce curieux monument (2). En voici la description exacte, autant que le permet l'état du marbre écaillé par endroits : le personnage principal est un berger, vêtu d'une courte tunique nouée à la ceinture et d'un manteau rejeté en arrière ; les traits du visage indiquent un homme jeune ; la tête est ceinte d'un nimbe. Le berger tient dans la main gauche un long bâton ; son bras droit est replié. Plus loin, un second personnage penché vers la terre retient un agneau de ses deux bras ; à côté de lui s'élève un arbre autour duquel s'enroule un serpent. La composition ne manque point de vie et ne trahit pas une basse époque.

Y a-t-il ici un indice de christianisme ? on ne saurait invoquer la présence du nimbe qui peut se trouver aussi sur des monuments païens (3). Certains bas-reliefs chrétiens d'Occident offrent des scènes analogues à celles qu'on voit ici (4) ; mais le caractère de ces sujets pastoraux est un peu vague pour qu'on en puisse tirer une conclusion, si l'on n'a point d'autres preuves. Quelques dé-

(1) Εἶδες δ'ἂν ἐπὶ μέσων ἀγορῶν κειμέναις κρήναις τὰ τοῦ καλοῦ ποιμένος σύμβολα, τοῖς ἀπὸ τῶν θείων λογίων ὁρμωμένοις γνώριμα, τόν τε Δανιὴλ σὺν αὐτοῖς λέουσιν ἐν χαλκῷ πεπλασμένα, χρυσοῦ τε πετάλοις ἐκλάμποντα. Eusèbe, *De vita Constant.*, l. III, c. 49.

(2) De Laborde, *Revue archéologique*, 1re série, t. IV, 1847, p. 56 et suiv. ; Scholl, *Archæologische Mittheilungen aus Griechenland*, 1843, I, p. 98 ; Dumont, *Sarcophage chrétien trouvé à Salone*, p. 9. La planche donnée par de Laborde est exacte.

(3) Je citerai en particulier la mosaïque d'Ostie représentant Sylvain ; elle peut être rapprochée du bas-relief d'Athènes : *Annali dell' istituto di corrisp. archeol.*, 1874, p. 174-176 et Tav. d'aggiunta, LM, nº 3.

(4) Martigny, *Étude sur l'Agneau et le Bon Pasteur*.

tails cependant méritent l'attention : pourquoi ce serpent qui n'a point été placé là sans intention? Sur les œuvres chrétiennes on ne le voit jamais, je crois, menacer comme ici le troupeau du pasteur; mais, dans l'histoire d'Adam et d'Ève, il occupe une même place enroulé autour de l'arbre (1). Sur des sarcophages de la Gaule il se dresse au-dessus de nids de colombes (2). On peut donc défendre par quelques arguments l'origine chrétienne du bas-relief d'Athènes; mais il serait imprudent de l'affirmer (3).

On avait choisi à Constantinople l'histoire de Daniel comme pendant à l'image du Bon Pasteur : c'est qu'il existe entre ces deux sujets des ressemblances matérielles qui frappent l'œil. Daniel, sur les monuments anciens, est souvent seul, dans l'attitude de la prière, avec un lion de chaque côté : la disposition reproduit donc, presque trait pour trait, le groupe du pasteur et des brebis. Nous ne possédons pas de monument d'Orient antérieur au cinquième siècle qui présente cette scène; mais on peut croire, d'après un sarcophage plus récent de Ravenne, que la composition si fréquente à Rome se retrouvait dans les pays grecs (4). Au reste ce

(1) On le trouve représenté de même, mais isolé, sur quelques verres dorés : Garrucci, *Vetri*, Tav. II, n[os] 5 et 6. Mais ces petits verres faisaient évidemment partie d'un ensemble qui présentait encore l'histoire d'Adam et d'Ève. Il ne faut pas négliger de remarquer cependant que le serpent, enroulé autour de l'olivier, se trouve sur les monnaies d'Athènes : Beulé, *Monnaies d'Athènes ; passim*. V. aussi sur les serpents chez les anciens : Daremberg et Saglio, *Dictionn.*, p. 695.

(2) Millin, *Voyage dans le midi de la France*, pl. LVIII, n° 4; pl. LXV, n° 4.

(3) De Laborde, *loc. cit.*, hésite : « Le marbre me servant de conducteur et comme de garant, dit-il, je vis au premier moment, dans cette moitié de tableau, le Bon Pasteur, ayant d'un côté Isaac enfant, qui offre un bélier en allusion à une immolation symbolique, et le serpent autour de l'arbre de science, souvenir de la première faute qui rendit nécessaire le premier sacrifice. On pourrait facilement restituer l'autre partie du bas-relief avec des allégories dont les deux testaments ne se sont pas montrés plus avares que l'ancienne mythologie. » Cette explication est inadmissible : l'auteur, du reste, ne la défend guère et croit qu'il vaut mieux chercher une interprétation profane ; mais il ne se prononce pas nettement. — Scholl propose de voir ici Asclépios.

(4) Daniel dans la fosse aux lions était considéré comme une image du martyre. Or on trouve à ce sujet dans Eusèbe un passage qu'il est intéressant de rapprocher des monuments. Parlant de martyrs qui furent exposés aux bêtes sans être blessés par elles, il décrit l'attitude de l'un d'eux : « δίχα δεσμῶν ἑστῶτος νέου καὶ τὰς μὲν χεῖρας εἰς σταυροῦ τύπον ἐφαπλοῦντος... ἄρκτων καὶ παρδάλεων θυμοῦ καὶ θανάτου πνεόντων καὶ σχεδὸν αὐτῆς καθαπτομένων αὐτοῦ τῆς σαρκός... » *Hist. eccl.*, VIII, 7. Il s'agit d'Égyptiens martyrisés en Phénicie. L'analogie avec les représentations de Daniel est frappante.

type de l'orant était fort répandu. Ce qui le prouve pour l'Orient, c'est la persistance singulière avec laquelle il se maintint. Nous le rencontrerons plus tard sur de nombreux monuments appartenant à des pays divers, comme les mosaïques de Salonique et les ampoules de saint Ménas d'Égypte. Il apparaît presque à chaque page du *Ménologe Basilien*, et la Vierge même, qui de bonne heure a été ainsi représentée, a gardé cette attitude jusque dans l'art byzantin contemporain.

Il existe un monument d'origine orientale sur lequel sont réunis quelques-uns des sujets que nous venons d'étudier. C'est un seau en plomb, trouvé dans la régence de Tunis, et qui a figuré à l'exposition universelle de 1867 (1). Il servait à l'eau bénite et il avait été fabriqué dans une région grecque, ainsi que l'indique la langue de l'inscription qu'on y lit : « ἀντλήσατε ὕδωρ μετ' εὐφροσύνης. — Puisez de l'eau avec joie. » La langue grecque n'apparaît guère en effet sur les monuments et les inscriptions originaires de cette région de l'Afrique. Ce seau doit dater du quatrième siècle, et on y voit déjà quelques-uns des motifs qui furent plus tard populaires ; mais les scènes principales se rattachent plutôt au symbolisme primitif, et on y retrouve même le souvenir des jours d'épreuve et de persécution. A côté du Bon Pasteur, un gladiateur est représenté au moment où il vient de saisir la couronne déposée sur un cippe (2). D'autre part une orante, drapée dans le style grec, est couronnée par une Victoire ailée qui porte une palme. Je ne m'arrêterai pas à la signification de ces images : il est évident que nous assistons ici au triomphe du fidèle, vainqueur dans les luttes de la vie. C'est avec raison que M. de Rossi, en étudiant ce monument, n'a pas insisté sur le rapport qu'on pourrait établir entre l'orante et sainte Perpétue. Je crois que la présence du gladiadeur ne doit pas être considérée non plus comme une allusion aux visions de la martyre de Carthage ; car il faudrait alors admettre que le seau a été fait dans cette région de l'Afrique, ou bien que l'artiste étranger a reçu des instructions particulières. Ces symboles ont plutôt un sens général qui s'applique sans peine à tous les fidèles dont la foi a été éprouvée dans le combat.

(1) De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1867, 77-87 ; Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, 2e édit., p. 264.

(2) Il faut signaler à ce propos un bas-relief brisé, découvert à Éphèse, qui représente des gladiateurs luttant contre des lions : l'un d'eux est terrassé et sur le point d'être dévoré. M. Wood suppose qu'on pourrait y voir un martyr chrétien : Wood, *Discoveries at Ephesus*, 1877, p. 222-223. Cette hypothèse ne me paraît pas suffisamment fondée.

A côté de ces sujets on trouve des bandes de pampres, des palmiers, des paons buvant à une coupe ; les quatre fleuves du paradis terrestre s'échappent d'un tertre surmonté d'une croix et des cerfs s'y abreuvent : ainsi s'annonce le symbolisme de l'âge suivant. Dans un angle, une néréide chevauche sur un hippocampe : un dauphin, un coquillage indiquent encore la mer. Ce motif, en apparence si peu à sa place ici, mérite l'attention. L'art chrétien primitif tolérait la représentation des monstres et même de certaines divinités du cycle marin : c'étaient là des images sans portée, d'un caractère décoratif, et qui ne blessaient pas les fidèles. A Rome, la sculpture surtout les admettait, parce qu'elle était moins libre dans le choix des sujets. Je pense qu'il faut voir, dans la plupart des scènes du seau de Tunis, l'imitation de sarcophages orientaux du troisième ou du quatrième siècle, et c'est ce qui fait le principal intérêt de ce petit monument.

On trouvera, dans la seconde partie de ce travail, d'autres œuvres qui, bien que postérieures, pourraient être citées ici (1). En effet, les sujets primitivement traités se sont souvent maintenus avec persistance dans la sculpture. Les sarcophages d'Occident l'attestent par de nombreux exemples. L'histoire de l'art se refuse aux classifications rigoureuses, aux périodes chronologiques exactement définies : souvent les époques se pénètrent les unes les autres ; il faut se souvenir du caractère complexe de ces études et, s'il est nécessaire d'établir des divisions, ne point se dissimuler ce qu'elles ont quelquefois de conventionnel et de factice (2).

(1) Je regrette de n'avoir aucun renseignement précis sur un bas-relief représentant Adam et Eve, signalé à Antioche par M. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*, 1878, p. 132, note 1. D'après le sujet traité, il semble qu'on trouvera là une nouvelle preuve de l'unité de l'art chrétien.

(2) Je n'ai point parlé, dans le cours de ce chapitre, des fameuses médailles d'Apamée de Phrygie, qui représentent Noé et qui ont été si souvent étudiées : cf. Eckhel, *Doctr. numm.*, t. III, p. 134 et suiv., qui résume les travaux précédents ; Ch. Lenormant, *Mélanges d'arch.* des PP. Cahier et Martin, 1re série, t. III ; Garrucci, *Vetri*, p. 9 ; de Witte, *Mémoire sur l'impératrice Salonine*, p. 51-52. Je m'en tiens sur ce point à la sage incertitude d'Eckhel et de Lenormant. J'avoue cependant qu'il est difficile de ne point se demander si la composition adoptée sur ces médailles ne fut point inspirée par des œuvres chrétiennes : les analogies sont trop frappantes. Le christianisme s'est de bonne heure développé avec beaucoup de force dans ces régions évangélisées par S. Paul.

CHAPITRE IV.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE PENDANT LA PREMIÈRE PÉRIODE. COMPARAISON ENTRE LES MONUMENTS D'ORIENT ET LES MONUMENTS D'OCCIDENT.

Dans les pages qui précèdent nous avons passé en revue les quelques monuments qu'on connaît pour cette première période. Le nombre en est encore bien faible, mais il va s'accroissant d'année en année. Chaque œuvre, chaque fragment apporte une donnée nouvelle, et l'histoire de cet art primitif, encore à demi cachée, se précise déjà dans quelques-uns de ses traits. Je voudrais essayer de résumer ici les résultats qui me paraissent acquis.

L'origine même est certaine. Qu'on place devant ces monuments un artiste fort sensible au style, mais peu versé dans l'interprétation des sujets; rien dans l'exécution ne l'avertira qu'il est en présence d'un art nouveau. Entre les statuettes du Bon Pasteur dont nous avons parlé et telle autre sculpture profane du troisième siècle il n'existe guère de différence : c'est le même travail, ce sont les mêmes procédés. On peut en dire autant de la peinture. Tous ces artistes, païens ou chrétiens, appartenaient à une même école; ils pouvaient changer de croyances, non de style. Ce travail de transformation n'a lieu que peu à peu : on n'a point le temps d'abord de songer à ces détails; l'esprit est ailleurs. Plus tard, la révolution déjà faite dans le domaine des idées s'accomplit dans le domaine de l'art : l'âme de la religion nouvelle modifie les formes extérieures par lesquelles elle s'exprime.

Si quelque part les artistes chrétiens innovèrent dès le début, ce dût être dans le choix des sujets et dans la composition, et pourtant on a essayé de contester à ces œuvres primitives l'originalité qui semble ici leur être essentielle. Les artistes chrétiens ne se seraient pas attachés à certains sujets sous l'influence des dogmes et des croyances populaires parmi les fidèles : ils y auraient

été amenés par leur manque d'invention et par un esprit d'imitation facile. Leur but aurait été d'emprunter à l'art profane des compositions et des types qu'on pût adapter aux idées chrétiennes. On est parti de cette hypothèse pour établir, entre les œuvres chrétiennes et les œuvres païennes, une série de rapprochements souvent spécieux, mais toujours assez hasardés (1). Je n'examinerai pas ici en détail cette théorie, qui du reste ne compte plus guère de partisans; mais, à ne prendre que les sujets que nous avons rencontrés sur les monuments d'Orient, elle me paraît inadmissible. Est-il vrai, par exemple, qu'il faille reconnaître le type du Bon Pasteur dans un modèle antique? Les textes et les monuments que l'on cite font d'abord illusion; mais, on ne considère pas assez combien cette image du berger portant une brebis est simple et familière. Du moment où l'esprit du fidèle était pénétré de la parabole évangélique, le premier paysan venu pouvait lui en offrir le modèle; il n'était pas nécessaire d'avoir vu des Hermès criophores. Pourquoi chercher des explications si érudites quand on en peut trouver de si naturelles?

Et quand cela serait juste pour les représentations du Bon Pasteur, en dira-t-on autant de tous les autres sujets? On rapprochera le Christ d'Apollon, saint Pierre d'Hercule; Élie enlevé au ciel deviendra le soleil sur son char (2). Mais, quelque subtilité qu'on y mette, on sera obligé de s'arrêter en chemin, et de reconnaître que bien des scènes échappent malgré tout à ce système d'analogies forcées. Quand les artistes chrétiens firent des emprunts à l'art païen, comme Orphée charmant les animaux ou Ulysse résistant aux sirènes, cela ne tint point à des causes matérielles, mais à des idées morales dont les Pères nous donnent l'explication. S'il fallait chercher des comparaisons de ce genre, on les trouverait plutôt, je crois, dans l'emploi de certains symboles. C'est ainsi que saint Clément considère le navire qui vogue, les voiles enflées, comme un symbole chrétien; et l'on sait que chez plus d'un peuple ancien un sens mystérieux s'attachait à ces images de la navigation. Je suis loin de rejeter absolument tous ces rapprochements : je m'étonnerais plutôt que le christianisme n'eût pas pris au passé quelques-unes de ces poétiques

(1) V. Raoul Rochette, *Discours sur l'origine et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art chrétien*, 1834; *Tableau des catacombes*, 1837; Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Weimar, 1847-1851. V. d'excellents arguments contre ce système dans de Rossi, *Roma sotterr.*, t. I, p. 67, 347, t. II, p. 351 et suiv.

(2) Piper, *ouvr. cité*, t. I, *passim*.

allégories : mais la plupart d'entre elles appartiennent à une sorte de domaine commun de l'humanité, elles se présentent l'esprit de tous les peuples, et on ne saurait de faits si simples tirer des conclusions si subtiles (1).

C'est au sein même du christianisme, entre l'Orient et l'Occident, qu'il est plus sage et plus intéressant de chercher des rapports : là ils se présentent à chaque pas et avec une incontestable évidence. La description des monuments nous a déjà fourni plusieurs fois l'occasion d'insister sur ce point. Un texte d'Astérius, évêque d'Amasée, au quatrième siècle, nous offrira toute une série d'exemples importants. Astérius nous apprend que les gens riches de son temps, qui voulaient montrer leur dévotion, faisaient broder sur leurs vêtements des scènes de l'Évangile. « On y voit le Christ avec ses disciples et chacun de ses miracles, tel que l'histoire le raconte : les noces de Cana et les hydries ; le paralytique portant son lit sur les épaules ; l'aveugle guéri avec un peu de boue ; l'hémorroïsse qui touche le bord du vêtement du Sauveur ; la pécheresse aux pieds de Jésus ; Lazare qui du sépulcre est rappelé à la vie (2). »

Parmi les sujets qu'énumère ici Astérius, il n'en est pas un seul qui ne se trouve sans cesse répété sur les monuments d'Occident. Si, en Orient, on les reproduisait même sur les étoffes, ils devaient être choisis parmi les plus populaires : c'est une preuve nouvelle et plus forte de la concordance qui existait entre les deux régions du monde chrétien.

Il y a quelques années, on a découvert en Illyrie un petit monument qui me paraît à ce point de vue d'un singulier intérêt (3). L'Illyrie formait en effet entre l'Orient et l'Occident une région mixte, également ouverte aux influences diverses. L'art de ce pays devait en porter la trace et tout ce qui en subsiste mérite donc d'être interrogé avec soin. Le monument dont il s'agit ne se recommande point par l'exécution : il est difficile d'imaginer une œuvre plus grossière. Sur une coupe de verre un fidèle, peu versé

(1) V. plus haut, ch. I.

(2) Ὄψει τὸν γάμον τῆς Γαλιλαίας καὶ τὰς ὑδρίας, τὸν παραλυτικὸν τὴν κλίνην ἐπὶ τῶν ὤμων φέροντα, τὸν τυφλὸν τῷ πηλῷ θεραπευόμενον, τὴν αἱμοῤῥοοῦσαν τοῦ κρασπέδου λαμβανομένην, τὴν ἁμαρτωλὸν τοῖς ποσὶν τοῦ Ἰησοῦ προσπιπτούσην, Λάζαρον ἐκ τοῦ τάφου πρὸς τὴν ζωὴν ὑποστρέφοντα. *Homilia de divit. et Lazaro.*

(3) Dumont, *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1873, p. 71 ; de Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1874, p. 153 et suiv. Tav. XI ; 1877, p. 77 et suiv., Tav. V-VI. Ce plat aété acheté par M. Basilewski et il a figuré à l'exposition universelle de 1878.

dans les arts du dessin, a gravé plusieurs sujets empruntés aux Livres Saints, et il les a accompagnés de légendes explicatives rédigées dans une langue à demi barbare. Mais il s'est évidemment inspiré des monuments qu'il avait eus sous les yeux, et son travail nous offre donc, quant au choix des scènes, un tableau de l'art illyrien de son temps. Par une curieuse coïncidence, la composition principale, placée au centre, est précisément celle que saint Grégoire de Nysse avait vue si souvent reproduite, que saint Cyrille nous a encore décrite, et que nous avons retrouvée dans le manuscrit de Cosmas : le sacrifice d'Isaac (1). Plusieurs détails complètent la ressemblance : ainsi l'autel (θυσιαστήριον) sur lequel brûle le feu, l'agneau placé derrière Abraham. Tout autour du médaillon central on rencontre Adam et Ève auprès de l'arbre fatal, le Christ ressuscitant Lazare, Moïse qui fait jaillir la source du rocher (2), Daniel au milieu des lions, les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, Susanne accusée, l'histoire de Jonas. On reconnaît ici plusieurs des sujets dont il nous reste pour l'Orient des monuments ou des témoignages écrits; mais, d'autre part, on ne saurait désirer une conformité plus complète avec l'art occidental.

Non loin de là, les nécropoles de Salone ont fourni à l'archéologie chrétienne un certain nombre d'inscriptions et de bas-reliefs. Parmi ces derniers, un sarcophage présente sur sa face principale le passage de la mer Rouge. Les peintres d'Orient avaient dû de bonne heure traiter cet épisode (3). En Occident, les sculpteurs d'Italie et de Gaule l'ont plusieurs fois reproduit (4). Partout la disposition est à peu près la même que sur le sarcophage de Salone. A gauche, les Égyptiens : le roi est sur son char, armé de la lance et du bouclier; autour de lui se groupent ses soldats, cavaliers et fantassins, vêtus du costume romain. Les premiers en tête tombent déjà dans les flots. A droite, sur l'autre rive, on voit Moïse, les Israélites, des femmes qui conduisent leurs enfants. Marie la prophétesse, la sœur d'Aaron, joue du tambourin. Dans le bas, sous la scène principale, sont placées trois petites figures accoudées qui semblent personnifier

(1) V. plus haut, ch. II.

(2) La légende qui accompagne cette scène est fort curieuse. On y lit : *Petrus virga percutit....* C'est une nouvelle preuve du rapprochement qu'on établissait entre Pierre et Moïse. Le rocher est ici remplacé par un arbre.

(3) Martigny, *Dictionn. des antiq. chrét.*, art. *Mer Rouge.*

(4) Bottari, *Sculture e pitture*, Tav. XL, CXCIV ; Millin, *Voyage dans le midi de la France*, pl. L, LXVII.

l'Égypte, la mer Rouge et l'Arabie (1). Une orante, sculptée sur un des côtés, complète les ressemblances qui existent entre ce sarcophage et ceux d'Occident.

Dans la même ville, un autre sarcophage, plus récemment découvert, offre d'abord l'image du Bon Pasteur (2). La sculpture est d'une époque plus basse que les statuettes de Constantinople et d'Athènes : la tête n'est point imberbe; elle s'écarte du type impersonnel, et on a même proposé d'y voir une sorte de portrait national, une reproduction du type dalmate. Mais l'attitude, le costume, les principaux détails sont conformes aux données ordinaires dont nous avons déjà constaté l'existence en Orient et en Occident. Une autre partie de la décoration présente également quelque analogie avec des monuments romains. Cinq personnages, une femme, deux hommes et deux enfants sont groupés autour d'une porte décorée de têtes de lions. L'hésitation n'est pas possible : nous avons ici l'image d'une famille chrétienne, et on est naturellement porté à rapprocher ce bas-relief de la belle fresque du cimetière de Calliste, qui représente également une famille dans l'attitude de l'oraison (3). Le cadre seul est changé : dans la fresque romaine, des arbres verdoyants indiquent le jardin céleste; sur le sarcophage de Salone le lieu de la scène semble moins bien précisé (4). On ne saurait douter cependant que l'artiste ait voulu représenter la famille dans l'autre vie.

Si ces deux sujets se rattachent à ceux que nous voyons ordinairement traités, il n'en est pas de même de deux scènes sculptées à droite et à gauche du Bon Pasteur. D'un côté, vingt-huit petites figures sont groupées autour d'un personnage qui tient un rouleau dans une de ses mains; ces figures sont de taille dif-

(1) De Lavallée (*Voyage historique et pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de Cassas*, 1802) a publié ce bas-relief, pl. 38. Il le donne comme provenant des ruines du palais de Dioclétien, et il y voit les exploits d'un gouverneur romain, p. 140-141. On trouvera de meilleures reproductions dans Adam, *Ruins of the palace of the emperor Diocletian*, pl. LVII; Zimmermann, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmæler Dalmatiens*.

(2) Dumont, *Sarcophage chrétien trouvé à Salone*, avec deux planches; v. aussi un article de Conze dans la *Zeitschrift für bildenden Künste*, 1872, p. 65-67, 259-260.

(3) M. de Rossi vient d'en donner une très-belle reproduction, *Roma sotterr.*, t. III, Tav. I-II.

(4) On rencontre cependant des portes de ce genre sur plusieurs monuments chrétiens : cf. Le Bas et Waddington, *Voy. arch.*, n° 727. Cette image a quelquefois été appliquée au Christ : Martigny, *Dictionn.*, art. *Portes*. Mais ici je crois qu'on aurait tort de chercher une intention de ce genre.

férente, afin de mieux indiquer la diversité des âges : on y remarque des hommes et des femmes. De l'autre côté, quatorze petites figures, de grandeur moins inégale et d'aspect plus jeune, entourent une femme d'un âge mûr. Elle est enveloppée d'un grand manteau, qui se replie en voile sur la tête, et elle tient dans ses bras un petit enfant nu.

Je crois qu'on peut déterminer exactement le sens de ces représentations. Les deux grandes figures sont les images des morts qui reposaient dans cette tombe. L'homme appartenait au clergé : il était prêtre, diacre ou lecteur et devait être chargé de l'instruction des catéchumènes. L'artiste nous le montre dans l'exercice de ses fonctions : il parle, et ses auditeurs, tournant la tête vers lui, écoutent avec attention l'enseignement sacré. De l'autre côté est représentée sa femme : elle était diaconesse. A partir du quatrième siècle on recevait dans cet ordre les femmes des diacres, des prêtres, des évêques (1). La diaconesse était chargée de la garde des enfants et des orphelins : elle en est entourée, et son rôle est encore mieux indiqué par la présence du petit enfant qu'elle porte dans ses bras (2).

Ce sont là des sujets dont je ne vois guère d'exemples sur les monuments d'Occident. J'ajouterai que l'un d'eux trahit l'influence orientale. Dans l'Église occidentale, l'institution des diaconesses tomba de bonne heure; au cinquième siècle déjà elle était abandonnée en beaucoup d'endroits. L'Orient, au contraire, la conserva plus longtemps. Or, les bas-reliefs dont il est question ne sont pas de date très-ancienne. On pourrait y voir la trace de ces tendances au réel, à l'historique, dont nous étudierons le développement plus loin. Et cependant il me semble y retrouver aussi l'esprit de l'art primitif : un lien étroit existe entre ces deux personnifications du clergé chrétien et le Bon Pasteur ? L'artiste a voulu offrir comme un tableau complet de la charité chrétienne : au centre, le Maître divin; à ses côtés, ceux qui l'ont pris pour modèle.

Les monuments de l'art illyrien que nous avons cités donnent donc des renseignements divers. Le plus souvent ils attestent l'unité de l'art en Orient et en Occident; quelquefois ils montrent que cette unité n'était pas absolue. C'est ce que nous avaient déjà appris les œuvres entièrement grecques d'origine : tous les témoignages s'accordent donc sur ce point. On en doit con-

(1) Pelliccia, *De christianæ ecclesiæ politia*, éd. Ritter, t. I, p. 42.

(2) V. Allard, *Les esclaves chrétiens*, p. 368 et suiv.

clure qu'il n'existait pas une direction uniforme, une réglementation partout imposée par l'Église aux artistes chrétiens. De fait, le peintre et le sculpteur étaient libres. Si bien souvent, dans des pays différents, ils traitaient les mêmes sujets et de la même façon, cela tenait à l'unité de l'enseignement et aux relations qui existaient entre les diverses communautés. Le fidèle qui, des bords du Nil ou des vallées de la Syrie, venait à Rome y retrouvait ce qu'il avait quitté ; quand il descendait pour la première fois dans les galeries des nécropoles, il ne s'y sentait point étranger : l'art lui-même semblait l'accueillir par une douce hospitalité. Chacune des images qu'il contemplait lui parlait une voix amie : il en reconnaissait le sujet, les personnages ; il se rappelait les consolations et les espérances attachées à ces mystérieuses allégories et pouvait se croire encore au milieu des cryptes et des chapelles de sa patrie.

Ce que nous devons donc admirer, c'est la communauté naturelle d'inspiration et de sentiments dont nous trouvons sans cesse la trace. Si le symbolisme dominait alors dans l'art, il ne s'y présentait pas sous des formes subtiles et arides. Parmi tous ces événements dont le prêtre expliquait aux fidèles le sens mystique, l'artiste, quelle que fût sa patrie, se sentait surtout attiré vers ceux qui offraient un caractère plus doux et plus familier. Ainsi, ce qu'il aimait dans le Christ, c'était le Dieu bienveillant et charitable qui se mêle à la foule, console les affligés, guérit les malades et rassasie ceux qui ont faim ; les miracles du Sauveur étaient partout les sujets les plus populaires, les plus souvent reproduits. L'art était en cela l'interprète fidèle de la société chrétienne : par un mouvement tout naturel, il mettait en lumière les épisodes de l'Évangile qui gagnaient le plus d'âmes à la foi nouvelle. Quand les fidèles contemplaient l'image des bienfaits du Christ, ils y puisaient sans cesse le courage et l'espérance, ils se sentaient plus étroitement unis à celui dont la puissance était si grande et si favorable à ceux qui souffrent.

Par un remarquable contraste, dans la série des faits empruntés au Nouveau Testament, jamais on ne verra figurer la Passion. Ici l'art s'effaçait, obéissant à un sentiment de réserve pieuse et touchante : sans doute pensait-on qu'il y aurait une témérité profane à aborder un tel sujet ; la gloire d'un Dieu rayonnant à travers les souffrances de l'homme échappait à toute expression matérielle. L'art, depuis cette époque, n'a plus reculé devant la Passion ; il a cherché à en accuser le côté humain et douloureux ; mais, dans la discrétion des premiers siècles, il y avait quelque

chose de plus élevé, une plus vive inspiration de l'idéalisme chrétien.

C'est par un même sentiment qu'on laissait de côté la représentation des événements contemporains. Au moment où mouraient les martyrs, on ne se préoccupait guère de retracer leurs combats. C'est à peine si, sous le voile de quelques scènes symboliques, les fidèles pouvaient entrevoir une allusion aux dangers qui les menaçaient, une exhortation à bien mourir. Préparés aux supplices, ils aimaient mieux cependant de moins tristes images et se plaisaient surtout aux scènes de paix et de joie; aussi semble-t-il qu'on voie dans les œuvres de ce temps se refléter leurs âmes simples et sereines. Tandis que leurs adversaires les accusaient d'être une « race ennemie de la lumière », c'était à la nature qu'ils empruntaient quelques-unes de leurs plus chères images. Le paradis était pour eux un beau verger, tout embaumé du parfum des roses, resplendissant d'une incomparable clarté. De là ces arbres, ces fleurs, ces oiseaux sans cesse répétés sur les fresques des catacombes.

Cet amour de la nature se retrouvait dans l'art d'Orient comme dans l'art d'Occident. Quelques-uns des monuments que nous avons étudiés en portent la trace. Et que de textes charmants on pourrait citer pour les commenter! Un martyr d'Ancyre, Théodote, peu de temps avant sa mort, va voir le prêtre d'un village voisin. Il s'arrête près d'une grotte d'où jaillit le fleuve Halys, et là, quelques fidèles survenant, on prend ensemble le repas. « Ils se couchèrent sur l'herbe, dit le narrateur. Il y avait là un épais gazon, et, tout autour, des arbres fruitiers et sauvages et une grande abondance de fleurs odorantes de toute sorte. On y entendait, à l'aurore, le doux chant des cigales, des rossignols et des autres oiseaux; enfin, on y trouvait toutes ces choses par lesquelles la nature peut donner de la beauté et de l'attrait à un lieu isolé (1). » Ce tableau est plein de fraîcheur et de charme. Pourtant va suivre le récit d'une terrible persécution, et si même Théodote est venu à cet endroit, c'est qu'il est averti que son corps y reposera plus tard.

Cette gaieté sereine, ce penchant pour les choses de la nature pénétraient si bien toutes les âmes, qu'on en rencontre l'expres-

(1) Κατακλιθέντων δὲ αὐτῶν ἐπὶ τὴν χλόην · ἦν γὰρ περὶ τὸν τόπον χόρτος πολύς, καὶ δένδρα ἑστῶτα ἀρκεύθινα καὶ βοράτινα, εἶχε δὲ καὶ παντοίαν εὐωδίαν ἀπὸ τῶν ἀνθέων ὁ τόπος, τεττίγων τε καὶ ἀηδόνων ᾄσματα περὶ τὸν ὄρθρον ἐγίνοντο σύμφωνα, καὶ πάντων ὀρνέων ᾠδαι, καὶ ἁπλῶς πάντων ἦν πλήρης οἷς ἡ φύσις τερπνοῖς τὴν ἐρημίαν ἐκόσμησεν. — *Acta SS. maii*, t. IV, p. 153. Ces actes sont rangés parmi les *sincera*.

sion jusque dans les prières publiques et dans les vieilles liturgies de l'Église orientale. « Introduisez-les, Seigneur, dit la liturgie d'Alexandrie, rassemblez-les dans le lieu de verdure, sur les eaux de repos, dans le paradis de joie, d'où sont bannis la douleur, la tristesse, les gémissements (1). » En lisant cette touchante prière, n'est-il point naturel de songer à cette fresque, trouvée à Alexandrie même, et où les fidèles, assis par groupes à l'ombre des arbres, mangent en paix la nourriture que leur donne le Christ ?

(1) Σύναψον εἰς τόπον χλόης, ἐπὶ ὕδατος ἀναπαύσεως, ἐν παραδείσῳ τρυφῆς, ἔνθα ἀπέδρα ὀδύνη καὶ λύπη καὶ στεναγμός. — Renaudot, *Liturgiarum orientalium collectio*, éd. de Francfort, 1847, t. I, p. 71. Ces prières sont restées dans l'Euchologe moderne : Εὐχολόγιον τὸ μέγα, Venise, 1869, p. 394, 428, etc. On les gravait sur les tombes en Égypte : *C. inscr. græc.*, nos 9116, 9121, etc. ; *Bulletin de correspondance hellénique*, 1877, p. 321 et suiv.

SECONDE PARTIE

Des changements survenus dans la peinture et la sculpture à partir du quatrième siècle. — Formation de l'art byzantin.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'INFLUENCE DU RÈGNE DE CONSTANTIN. LES IMAGES DU CHRIST, DE LA VIERGE, DES APÔTRES ET DES SAINTS.

La grande révolution historique qui, au quatrième siècle, changea les conditions de la société chrétienne, devait exercer une influence considérable sur les destinées de la peinture et de la sculpture. On ne saurait bien comprendre les sentiments de délivrance, de joie, de triomphe qui se traduisent dans l'art comme en toutes choses, si on ne se reportait aux terribles années qui précédèrent. Après une période de calme et de paix, la persécution s'était soudain déchaînée avec une violence encore inconnue ; du jour au lendemain, on avait vu les églises profanées et détruites, les livres et les objets du culte saisis, les plus illustres des fidèles martyrisés ou condamnés aux mines. L'horreur et l'épouvante étaient au comble, et ceux dont la foi n'était point encore bien aguerrie purent croire que l'Église s'abîmerait au sein de cette tourmente. Il faut lire, dans le huitième et le neuvième livre d'Eusèbe, le récit de ces épreuves; l'expression en est d'autant plus saisissante, qu'il les avait lui-même traversées. Mais aussi, combien l'ivresse des esprits fut plus vive lorsqu'au sortir des ces sombres années on vit arriver non pas une paix précaire, mais une liberté assurée, mieux encore, le pouvoir ! « Un jour serein

et limpide, qu'aucun nuage ne troublait plus désormais, éclairait des rayons de la lumière divine les églises du Christ éparses sur toute la terre (1)... »

Dans cette exaltation du christianisme triomphant, l'art s'épanouit aussitôt en des formes nouvelles et plus riches. En bien des endroits, il ne s'était encore développé que dans l'ombre ; mystérieusement abrité par le respect qui s'attachait à la tombe; maintenant de tous côtés il sort de terre, il éclate en pleine lumière. « Ce n'est pas sans raison, dit Eusèbe, que nous ferons ici avec soin le panégyrique de la restauration des églises; nous obéissons à l'Esprit-Saint lui-même, qui nous y exhorte par ces paroles : Chantez au Seigneur un cantique nouveau, car il a fait des choses admirables. » Et c'est avec enthousiasme qu'il décrit alors ces églises qui partout s'élèvent plus belles et plus grandes : « Dans chaque ville ont lieu des fêtes pour les dédicaces, les consécrations d'oratoires nouvellement construits. A cette occasion, les évêques s'assemblent, les pèlerins accourent de régions éloignées; on voit éclater l'affection des peuples pour les peuples : ce sont les membres du Christ unis dans une même harmonie (2). »

A la tête de ce mouvement était l'empereur lui-même. C'était lui qui encourageait les évêques, faisait restituer les biens des églises, donnait de l'argent pour les constructions. Nous avons conservé une lettre adressée par lui à Eusèbe et qui fut envoyée aussi aux autres évêques. « Dans toutes les églises que tu gouvernes, dans toutes celles dont tu connais les évêques, les prêtres, les diacres, avertis-les tous qu'ils apportent tout leur soin à la construction des églises; qu'on répare celles qui subsistent ou qu'on les agrandisse; là où ce sera utile, qu'on en élève de nouvelles. Pour ce qui est nécessaire, adressez-vous aux gouverneurs de provinces ou au préfet du prétoire (3). »

Les historiens mentionnent un grand nombre des églises élevées à ce moment en Syrie, en Palestine, à Constantinople, en Italie (4). C'étaient de vastes et spacieux édifices, dont le plan

(1) Eusèbe, *Hist. eccl.*, l. X, c. 1.
(2) *Id.*, *Hist. eccl.*, l. X, c. 3.
(3) *Id.*, *De vita Constantini*, l. II, c. 46.
(4) *Id.*, *Hist. eccl.*, l. X, c. 2, 3, 4, 5; *De laudibus Constantini*, c. 9; *De vita Constant.*, l. III, c. 25-44, c. 48, 50, 51, 52, 55, 59, l. IV, c. 39, 43, 58-60; Socrate, *Hist. eccl.*, l. I, c. 17, 18; Sozomène, *Hist. eccl.*, l. II, c. 2, 3, 4, 26; *Lib. pontific.*, *vita Sylvestri*, etc. Cf. Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino*

rappelait à la fois les basiliques profanes et les chapelles chrétiennes de l'époque antérieure. Précédées de grands atriums et de portiques, elles se divisaient en nefs auxquelles trois portes donnaient accès. Quelques vieilles églises ont encore gardé le plan et la disposition alors en usage. La construction et la décoration de ces monuments, les travaux qui s'accomplissaient dans la nouvelle capitale de l'empire en Orient, réclamaient un grand nombre d'artistes. Aussi l'empereur s'efforçait-il de les encourager : architectes, peintres, sculpteurs, mosaïstes, tous ceux enfin qui pouvaient servir ses projets étaient dispensés des charges publiques (1). Toutes ces circonstances devaient modifier profondément le caractère des œuvres figurées. Les peintures qui convenaient à la décoration d'une crypte funéraire ou d'un petit oratoire n'étaient plus à leur place dans une grande basilique ; la composition en était trop simple, les dimensions trop restreintes. Auparavant l'artiste, disposant de peu d'espace, donnait aussi peu de développement au sujet qu'il traitait ; il n'admettait que les personnages essentiels et supprimait tout ce qui était accessoire. Maintenant, sur les larges parois qu'on lui livre, cette extrême simplicité, cette sobriété de détails paraîtraient la marque d'un esprit pauvre et stérile. Il faut grandir les personnages, les multiplier, en un mot établir une proportion exacte entre la décoration et l'étendue de l'édifice. De là une tendance à augmenter le nombre des sujets et à introduire dans l'art des personnages nouveaux ; de là aussi l'application de procédés décoratifs d'un effet plus puissant, tels que la mosaïque.

Mais cela ne suffira point encore ; tous ces héros de l'art antérieur avec leurs allures modestes et familières, leurs vêtements aux couleurs peu éclatantes seraient ici dépaysés; on ne sentirait plus peut-être tout ce qu'il y a de noblesse et de charme dans leur simplicité. On cherchera donc à leur donner une dignité plus compassée, on modifiera leur attitude, leur démarche et jusqu'à leur costume. Ces questions de forme répondent à d'inévitables changements dans l'esprit du christianisme. Entré désormais dans une nouvelle période de son histoire, il ne saurait rester éternelle-

magno exstructis, 1693 ; De Vogué, *Les églises de la Terre Sainte*, *Architecture civile et religieuse de la Syrie*, etc., etc.

(1) *Cod. Théodos.*, l. XIII, tit. IV : constitutions de 334 et de 337, avec les remarques de Godefroy sur les différentes professions énumérées dans la seconde constitution.

ment attaché aux images qui jadis le charmèrent; il doit incliner aux idées de triomphe et de puissance.

Le caractère plus historique des types et des compositions est un des premiers signes auxquels on reconnaît cette transformation dans le principe même de l'art. On sent par là que des liens nouveaux l'attachent à la terre. Sur les monuments que nous avons étudiés jusqu'ici les personnages n'ont point de caractère individuel bien marqué; dès le quatrième siècle, au contraire, apparaît avec évidence la préoccupation de créer des types précis.

C'était de la figure du Christ qu'il était naturel de s'occuper d'abord. Il est inutile de rappeler les témoignages des écrivains chrétiens qui prouvent qu'on ne s'entendait pas sur les traits du Christ; les uns soutenaient qu'il avait voulu être laid, d'autres lui attribuaient la beauté. Parmi ces écrivains, un grand nombre appartiennent à l'Orient: saint Justin, saint Clément d'Alexandrie, saint Basile, saint Cyrille d'Alexandrie, défendirent la première opinion; saint Grégoire de Nysse, saint Chrysostôme, Théodoret la seconde. Ces derniers, on le remarquera, appartiennent tous à une époque plus récente et semblent mieux représenter les traditions de l'art postérieur à Constantin. C'est à ce point de vue qu'on peut consulter aussi les légendes imaginées par les écrivains byzantins. Elles attestent, en outre, combien était devenu vif le désir de posséder des données exactes sur les traits du Sauveur; puisque les auteurs anciens avaient négligé de s'en occuper, on suppléait à leur silence par une fraude pieuse (1). On sait, il est vrai, que les carpocratiens avaient des images du Christ (2), et qu'Alexandre Sévère avait fait placer un buste du Christ dans son lararium (3). Mais il semble que le monument le plus ancien qu'on puisse citer pour l'Orient soit une pierre gravée du cabinet des médailles de Paris (4). On y voit une tête d'homme accompagnée de la légende XPICTOY et de l'image du poisson. Raoul Rochette

(1) En ce qui concerne le portrait envoyé par le Christ à Abgare, un des plus anciens témoignages se trouve dans Moïse de Khorène (né dans la seconde moitié du quatrième siècle). L. II, c. 31, 32, dans Langlois, *Collect. des historiens de l'Arménie*, t. II, p. 96.

(2) Irenée, *Adv. hæreses*, I, c. 25. Ils prétendaient même les faire passer pour des portraits contemporains du Christ : *Philosophumena*, l. VII, c. 4.

(3) Lampride, *Alex. Sev.*, c. 29.

(4) Perret, *Catacombes*, t. IV, pl. XVI, n° 47; Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées*, n° 1334. Cette pierre passe pour basilidienne. Récemment M. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, t. II, p. 237, a voulu en suspecter l'authenticité ou y voir un ouvrage du neuvième siècle, mais sans en donner aucune raison.

croyait cette pierre gravée du second ou du troisième siècle (1). Elle semble appartenir à une époque de transition, où, à côté de l'image réelle, on place le symbole. Du reste, si l'artiste a voulu donner un portrait du Christ, le type est singulièrement incertain encore.

Au commencement du quatrième siècle, il existait chez les chrétiens des images du Christ ; Eusèbe en parle dans son histoire. Il s'agit de portraits, mais le passage n'est pas assez clair pour qu'on puisse déterminer quelle en était l'antiquité (2). On sait aussi que Constantia ayant demandé à Eusèbe un portrait du Christ, celui-ci l'en reprit vivement dans une longue lettre qui nous est parvenue (3). Mais comment s'est formé le type du Christ tel qu'il apparaît vers cette époque? Nous n'avons sur ce point aucun renseignement contemporain (4). Plus tard, au huitième siècle, saint Jean Damascène, après avoir dit que Constantin fit reproduire la forme humaine du Christ sur des peintures et des mosaïques, décrit le type qu'on adopta. « On le représenta tel que l'avaient dépeint les anciens historiens, avec des sourcils qui se rejoignent, de beaux yeux, un long nez, des cheveux bouclés, le corps voûté, une figure jeune, une barbe noire, un teint de la couleur du blé ainsi qu'était celui de sa mère, de longs doigts (5)... » Bien qu'on ne puisse citer saint Jean Damascène comme une autorité sérieuse sur ce qui s'était passé au quatrième siècle, son témoignage n'est pas ici sans valeur. Cette tradition s'appuyait sans doute sur des monuments encore existants, et il est certain que dès le quatrième siècle on connaît des images du Christ con-

(1) *Discours sur l'art du christianisme*, p. 21, note 2.

(2) ... ὅτε καὶ τῶν ἀποστόλων αὐτοῦ τὰς εἰκόνας Παύλου καὶ Πέτρου καὶ αὐτοῦ δὴ τοῦ Χριστοῦ διὰ χρωμάτων ἐν γραφαῖς σωζομένας ἱστορήσαμεν. Eusèbe, *Hist. eccl.*, VII, c. 18.

(3) *Epist. ad Constantiam Augustam*, Migne, *Patrol. gr.*, t. XX, p. 1545 et suiv. Je ne cite pas la lettre de saint Basile à Julien, éd. Gaume, t. III, part. II, p. 675, dont l'authenticité est contestée.

(4) Même sur les monuments si nombreux d'Occident, la transition entre les deux époques n'est pas toujours facile à étudier. Cf. Grimm, *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder*, 1843 ; Piper, *Mythol. und Symb. der christl. Kunst*. t. I, p. 100-105.

(5) Καθὼς οἱ ἀρχαῖοι ἱστορικοὶ διαγράφουσιν αὐτοῦ τὴν ἐκτύπωσιν, σύνοφρουν, εὐόφθαλμον, ἐπίρρινον, οὐλόθριξιν, ἐπίκυφον, εὔχρονον, γενειάδα μέλανα ἔχοντα, σιτόχρουν τῷ εἴδει κατὰ τὴν μητρῴαν ἐμφάνειαν, μακροδάκτυλον. *Ep. ad Theophilum imp.*, c. 3. On attribuait une description des traits du Sauveur conçue dans les mêmes termes à l'historien Josèphe : V. André de Crète ap. Boissonade, *Anecd. græca*, t. IV, p. 473. Sur la chevelure du Christ, v. Théophane, éd. de Bonn, t. I, p. 174 : οὖλον καὶ ὀλιγότριχον σχῆμα.

formes à la description de saint Jean Damascène. Au sixième siècle, outre les images dites miraculeuses, il existait des portraits du Christ qui passaient pour avoir été peints de son vivant; c'était au moins une marque d'antiquité, et on pourrait leur attribuer peut-être deux siècles de date. Antonin Martyr signale une œuvre de ce genre à Jérusalem, dans la basilique de Sainte-Sophie (1). Bien que la description qu'il en donne soit courte et un peu vague, on y retrouve quelques-uns des traits indiqués par saint Jean Damascène.

Ce type, tel surtout qu'il se voit sur les mosaïques, est d'origine orientale; tout y était calculé pour donner au Christ une beauté majestueuse. Pourtant, sur bien des monuments, on trouve encore le Christ imberbe, avec des traits moins arrêtés. Mais, quelle que fût la donnée qu'on choisît, la fantaisie de l'artiste devait être assujettie à certaines règles. Plusieurs chroniqueurs ont rapporté l'histoire d'un peintre de Constantinople qui, au cinquième siècle, s'avisa de représenter le Christ sous les traits de Jupiter. Ce tableau lui avait peut-être été commandé par un païen. Il fut cruellement puni : ses mains se desséchèrent, et il fallut pour le guérir l'intervention du patriarche Gennadius (2).

Il n'est pas non plus facile de déterminer avec précision à quelle époque s'est formé le type de la Vierge, tel qu'il s'est perpétué dans l'art oriental (3). A l'origine, les Grecs comme les Occidentaux ne songèrent point sans doute à des représentations de la Vierge offrant le caractère d'un portrait (4); mais c'est à tort qu'on a cru qu'il n'en exista pas avant le concile d'Ephèse (431). D'après un témoignage qui n'est pas sans valeur, on pourrait croire que le type de la Vierge portant l'enfant Jésus remonte au

(1) « Pedem pulchrum, modicum, subtilem, staturam communem, faciem pulchram, capillos subanellatos, manum formosam, digitos longos imago designat, quæ, illo vivente, picta et posita est in ipso pretorio. » *Itinera et descriptiones Terræ Sanctæ*, éd. Tobler, t. I, p. 104.

(2) Le plus ancien auteur qui en parle est, je crois, Théodore Lecteur (sixième siècle) cité par saint Jean Damascène, *Oratio III de imag.*, éd. Migne, t. I, p. 1413. V. aussi Léon le Grammairien, éd. de Bonn, p. 114; Cedrenus, éd. de Bonn, t. I, p. 611; Théophane, éd. de Bonn, p. 174.

(3) Cf. sur cette question le mémoire spécial de M. de Rossi : *Imagines selectæ Virginis Deiparæ.*

(4) On ne saurait tenir grand compte du texte suivant emprunté par Stillting à un lectionnaire arménien : « Festum Deiparæ, quum Gregorius illuminator idololatriam abstulit, et loco imaginis cujusdam feminæ quam colebant, imaginem beatæ Virginis collocavit. » *Acta SS. Septembris*, t. VIII, p. 296. C'est encore là une tradition d'un caractère légendaire.

règne même de Constantin. Un écrivain, publié par Banduri, parle d'une image de ce genre qui se trouvait à Constantinople, et qui fut livrée au feu par les ariens (1). Vers la même époque, Helladius, écrivant la vie de saint Basile, mentionnait un tableau qui représentait la Vierge et saint Mercure (2). Ce passage semble indiquer que dès lors, sur des œuvres de dévotion, on avait l'habitude de grouper autour de la Vierge diverses figures de saints (3); et dans des compositions de ce genre, il est naturel de substituer à des types impersonnels de véritables portraits. Au cinquième siècle enfin, les traits qu'on donnait à la Vierge étaient arrêtés, et il existait même des règles généralement observées pour l'arrangement et la couleur de ses vêtements. L'étude des monuments nous en offrira, dans les chapitres suivants, des preuves nombreuses.

L'image de la Vierge, en effet, ne devait point tarder à devenir populaire entre toutes. De nos jours, en Orient, il n'est point d'église, point d'oratoire, point de maison où on ne la trouve sans cesse répétée. Alors déjà il en était de même. Le voyageur qui visitait les retraites isolées et misérables des anachorètes de la Syrie ou de l'Égypte, y rencontrait cependant d'humbles images de la Panaghia, devant lesquelles brûlaient de petites chandelles allumées (4). On en trouvait même dans les prisons (5). La Vierge était une protectrice puissante dont on voulait s'assurer le secours dans toutes les entreprises : en 610, quand Héraclius partit d'Afrique pour détrôner Phocas, ses navires portaient au haut des mâts des images de la Vierge (6).

D'après le texte d'Eusèbe que nous avons cité, il existait, même avant le quatrième siècle, des images de Pierre et de Paul. On possède, du reste, certaines traditions assez anciennes sur les

(1) *Enarrationes chronographicæ*, dans Banduri, *Imperium Orientale*, t. I, *Antiquit. Constant.*, l. V, 236. A vrai dire, le chroniqueur ne dit pas qu'elle ait été peinte sous Constantin ; mais les mots οἱ Ἀρειανοὶ μετὰ τὸ κρατῆσαι semblent indiquer que la destruction de cette image eut lieu sous Constance ou Valens.

(2) Fragment conservé par saint Jean Damascène, *Orat. I de imag.*, éd. Migne, p. 1277.

(3) Cyrille d'Alexandrie avait vu la Vierge lui apparaître entourée d'anges, et à côté d'elle saint Jean Chrysostôme : Cedrenus, éd. de Bonn, t. I, p. 576. Mais ce texte est contemporain des querelles du nestorianisme que Cyrille combattit avec ardeur ; il a donc moins d'autorité.

(4) Moschus, *Pratum spirituale*, c. 45, 180.

(5) Evagrius, *Hist. ecclesiast.*, V, 18.

(6) Théophane, éd. de Bonn, t. I, p. 459-460.

traits de ce dernier. Dans les actes de sainte Thècle, on le décrit comme étant petit de taille, chauve; il a les jambes arquées, le corps bien constitué, des sourcils qui se rejoignent, un nez un peu fort, une physionomie pleine de charme (1); son visage est tantôt d'un homme, tantôt d'un ange. Des traits analogues sont indiqués dans un dialogue qu'on a quelquefois, mais à tort, attribué à Lucien; il y faut voir un pamphlet écrit peut-être vers 363. C'est néanmoins une date assez ancienne, et nous savons par là qu'en Orient, au quatrième siècle, on représentait saint Paul avec le type qui est resté traditionnel (2). Il devait en être de même pour saint Pierre qu'on lui associait ordinairement. En Occident, à Rome, les premières représentations historiques des deux apôtres remontent, on le sait, beaucoup plus haut.

Cette tendance au portrait devait naturellement se généraliser, et on chercha presque aussitôt à reproduire, sous des traits historiques, non-seulement les apôtres, mais les martyrs, les saints, les personnages les plus illustres de l'Eglise. Saint Nil parle, dans une de ses lettres, d'un enfant qui fut sauvé par l'intervention miraculeuse de saint Platon. L'enfant reconnut le saint « parce qu'il avait vu souvent ses traits reproduits par la peinture (3). » Dès le règne de Constantin, on avait placé sur le Forum de Constantinople les portraits de plusieurs évêques de cette ville (4). Saint Jean Chrysostôme, faisant le panégyrique de Mélétius, évêque d'Antioche, rapporte que les habitants de la cité ne se contentaient point de donner à leurs enfants le nom de Mélétius; ils aimaient à retracer son image sur les murs de leurs

(1) Εἶδεν δὲ τὸν Παῦλον ἐρχόμενον, ἄνδρα μικρὸν τῷ μεγέθει, ψιλὸν τῇ κεφαλῇ, ἀγκυλον ταῖς κνήμαις, εὐεκτικόν, σύνοφρυν, μικρῶς ἐπίρρινον, χάριτος πλήρη · ποτὲ μὲν γὰρ ἐφαίνετο ὡς ἄνθρωπος, ποτὲ δὲ ἀγγέλου πρόσωπον εἶχεν. Tischendorf, *Acta Apost. apocr.*, p. 41. Sur la valeur de ces actes, cf. le récent travail de M. Le Blant, *Ann. de l'associat. des études grecques*, 1877. Cependant on pourrait peut-être voir dans ce passage une interpolation. L'ordre de cette énumération rappelle trop les textes du huitième siècle relatifs au Christ.

(2) Sur cette question d'iconographie qui a été souvent traitée, v. Garrucci, *Hagioglypta*, p. 93 et suiv.; *Vetri*, p. 28; de Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1864, p. 84 et suiv.; Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, t. V, p. 115 et suiv. Je n'avais pas à y insister ici. Parmi les images de saint Paul appartenant à l'art oriental de cette époque, il faut citer celle que saint Jean Chrysostôme avait placée dans sa chambre : Saint Jean Damascène, *Or. I de imaginibus*, éd. Migne, p. 1277.

(3) Καὶ γνωρίζοντι τοῦτον ἐκ τοῦ πολλάκις τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἁγίου ἐπὶ τῶν εἰκόνων τεθεᾶσθαι. *Epist.*, l. IV, *ep.* LXII, *ad Heliodorum silentiarium*.

(4) Banduri, *Imperium Orientale*, t. I, *Antiq. Constant.*, l. V, 236.

maisons et même sur les chatons de bagues, sur les sceaux, sur les vases (1). Mélétius alors était encore en vie, mais on l'avait exilé, et les fidèles voulaient montrer par là combien ils lui étaient attachés. Plus tard, la vénération qu'on témoignait à saint Jean Chrysostôme se traduisait de la même manière. Un de ses ennemis, Théophile, à son lit de mort, ne put rendre l'âme que lorsqu'on lui eut apporté l'image du saint et qu'il l'eut vénérée (2). Dans la seconde partie du cinquième siècle, on conservait les portraits des Pères du concile de Chalcédoine et peut-être des patriarches de Constantinople (3). Il serait facile de multiplier les citations de ce genre (4). J'ai seulement voulu signaler ici les origines de ces nouvelles traditions artistiques qui devaient si rapidement se développer. Il s'y manifeste une tendance à la réalité matérielle presque inconnue auparavant. On ne se contente plus de vagues images qui ne valent que par les idées qu'on y attache, on veut voir les personnages tels qu'ils étaient, « avec le type de leur corps (5). »

Ce penchant à l'histoire apparaît encore dans le choix et dans l'ordre des sujets. Ce n'est plus uniquement l'idée symbolique qui guide l'artiste et charme le fidèle ; tous deux se souviennent que les récits des livres saints, dont ils connaissent le sens mystérieux, correspondent à des événements réels, et dès lors on n'ose plus toujours les grouper selon l'ancien usage. Sur les bas-reliefs funéraires, on continuera assez longtemps encore à associer les trois Mages aux trois Hébreux et Jonas à Lazare ; mais sur les peintures murales et sur les mosaïques, on montrera de bonne heure un souci plus grand de la chronologie, et on reproduira des suites historiques de sujets. Les auteurs qui écrivaient quelques siècles plus tard attribuaient ce changement à Constantin. « Il ordonna, dit saint Jean Damascène, qu'on peignît dans les églises la naissance à Bethléem, la scène des bergers, l'adoration des mages, l'étoile qui les guidait, le juste Siméon recevant le Christ, le baptême de Jean, les miracles du Christ, sa passion volontaire, sa merveilleuse et

(1) *Homil. de S. Meletio*, éd. Gaume, t. II, part. II, p. 621.

(2) Fragment de la chronographie du diacre Isidore conservé par saint Jean Damascène, *Or. III de imag.*, t. I, p. 1409.

(3) Fragments de l'ouvrage de Théodore Lecteur conservés par saint Jean Damascène, *loc. cit.*, p. 1397, 1400.

(4) V. les actes du septième concile : Labbe, *Concilia*, t. VII.

(5) « Ὁρᾶν... τοῦ σώματος τὸν τύπον, » dit saint Jean Chrysostôme dans le passage cité plus haut à propos des images de saint Mélétius.

salutaire résurrection, sa divine ascension, les événements qui suivirent et les prodiges accomplis par les apôtres (1). » Il est évident qu'on ne saurait songer à prendre ce passage à la lettre. La Passion n'a été traitée que bien plus tard, et les artistes qui travaillèrent sous Constantin montrent souvent plus d'incertitude dans le choix et la disposition des sujets; mais saint Jean Damascène et ses contemporains, peu soucieux d'une critique exacte, se rendaient compte vaguement que le règne de ce prince avait été le point de départ d'un système artistique nouveau.

Il ne faut pas cependant exagérer l'importance de ces tendances historiques. L'art qui se forme non seulement conserve bien des données du symbolisme primitif, mais crée lui-même un symbolisme nouveau. Il se complaît aussi aux rêveries mystiques et aux visions de l'autre monde, mais elles perdent peut-être quelque chose de leur exquise fraîcheur et de leur naïveté. C'est ainsi que se développe l'influence jusqu'alors peu sensible des récits de l'Apocalypse et des livres de quelques prophètes de l'ancienne loi; de là des conceptions plus subtiles, plus compliquées et souvent d'un caractère moins doux.

Il est vrai que dans ces études, toujours complexes et délicates, on ne saurait trop se défier des jugements qui ont la prétention de s'appliquer à l'ensemble des œuvres d'une époque. Au quatrième siècle et dans les temps qui suivent, l'art se divise en deux branches dont les destinées sont souvent bien diverses. D'un côté, c'est l'art populaire tout pénétré des vieilles traditions et qui, sur bien des points, reste attaché aux idées et aux formes anciennes; de l'autre, c'est l'art officiel qui se montre moins conservateur et se détache plus facilement du passé; là prennent naissance toutes les innovations. Si on ne tenait compte de la diversité de ces deux éléments on ne saurait comprendre les différences que présentent les monuments de cette époque.

Le terme d'art officiel que j'emploie ici convient exactement

(1) Ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἀνιστορεῖσθαι ἐνομοθέτησε καὶ ταῦτα ἐν ζωγραφικοῖς χρώμασι διαχαράττων τὴν ἐν Βηθλεὲμ γέννησιν, τὴν τῶν ποιμένων αὐτοψίαν, τὴν τῶν μάγων δωροφορίαν, τὸν τοῦ ἀστέρος δρόμον, τὴν τοῦ δικαίου Συμεὼν εἰσδοχήν, τὴν ὑπὸ Ἰωάννου βάπτισιν, τὴν τῶν παραδόξων καὶ θεϊκῶν θαυμάτων ἀνάδειξιν, τὰ ἑκούσια παθήματα, τὴν ὑπερφυῆ καὶ ζωηφόρον ἀνάστασιν, τὴν εἰς οὐρανὸν θεϊκὴν ἀνάληψιν, καὶ τὰ ἀκόλουθα τῶν ἀποστόλων τερατουργήματα. *Epist. ad Theophilum imp.*, c. 3, éd. Migne, t. III, p. 349. Au septième concile (*Actio IV*), les légats du pape Adrien rappellent que les mosaïques exécutées sous Constantin dans la basilique du Latran présentaient une série de faits de l'Ancien et du Nouveau Testament.

à un grand nombre des œuvres religieuses de cette période. On y sent en effet l'influence directe et puissante de la cour : les empereurs sont désormais chrétiens, mais, par une inévitable conséquence, le christianisme devient quelque peu impérial ; or, à la cour des empereurs, s'opérait un changement notable dans les habitudes. Déjà, avant Constantin, plusieurs princes avaient emprunté aux despotes de l'Orient leur luxe, leur cérémonial compliqué ; mais chez la plupart cela n'avait paru qu'une bizarrerie passagère et comme une marque de folie. Dioclétien cependant avait semblé y voir une des manifestations naturelles de la puissance ; cette tendance se marqua mieux encore à la suite de la fondation de Constantinople (1). Eusèbe nous montre Constantin qui porte avec la pourpre impériale des vêtements tissus d'or où sont brodées des fleurs (2). D'après un chroniqueur byzantin, ce serait ce prince qui le premier se serait servi du diadème et se serait orné avec plus de recherche de perles et de pierres précieuses (3). Bientôt, on ajoutera à ce diadème des chaînes de pierreries qui pendent sur les joues (4). Qu'on lise les auteurs, qu'on interroge les monuments, tout atteste les progrès de ces idées de pompe et de luxe. Il est naturel d'y voir se rattacher une importance plus grande dans le rôle de la cour : le nombre de ceux qui y figurent augmente ; ils sont rangés d'après une hiérarchie savante, dont tous les détails sont réglés par une scrupuleuse étiquette. Déjà s'établit ce cérémonial byzantin, si curieux et si compliqué, dont l'ouvrage de Constantin Porphyrogénète nous offre l'image la plus achevée.

De là, dans les grandes œuvres de l'art religieux, plus de richesse mais en même temps une manière plus conventionnelle de disposer les personnages. Auparavant le style était plein de naturel, les attitudes simples et sans contrainte ; à partir du quatrième siècle ces qualités charmantes commencent à disparaître. Il semble qu'on soit choqué de ces allures familières, qu'on les évite comme un manque de dignité et de tenue. Ce Christ qui ne se distingue point de ceux qui l'entourent, qui se mêle à tous, a quelque chose de trop

(1) Cf. Weiss, *Kostümkunde in Mittelalter*, 1864, t. I, p. 84 et suiv.

(2) *Or. de laudibus Const.*, c. 5.

(3) Léon Grammairien, éd. de Bonn, p. 86 ; Cedrenus, éd. de Bonn, t. I, p. 517. Plus tard, à Sainte-Sophie, on conservait un diadème qui passait pour être celui de Constantin et qui du reste répondrait exactement à la description des chroniqueurs byzantins : Antoine de Novgorod, dans Riant, *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*, t. II, p. 221.

(4) Constantin Porphyrogénète, *De cærimoniis aulæ byzant.*, l. I, p. 582, l. II, p. 688.

populaire. Il est roi et l'art doit le faire sentir. Les écrivains, dès cette époque, donnent l'exemple de ces rapprochements tout matériels entre la royauté divine et la royauté terrestre. Au début du panégyrique de Constantin, Eusèbe s'y étend longuement et il nous présente Dieu, l'empereur céleste, comme une image agrandie de l'empereur d'ici-bas. « Les arcs du monde lui servent de trône, la terre est son escabeau... les armées célestes montent la garde autour de lui, les puissances surnaturelles sont ses doryphores ; elles le reconnaissent pour leur despote, leur maître, leur roi (1). » Et la comparaison continue et se développe avec une singulière richesse d'images. Aussi, dans le domaine de l'art officiel, donnera-t-on désormais au Christ un costume plus éclatant, un aspect plus majestueux et plus imposant. Il ne suffit pas de lui ceindre la tête du nimbe, il convient encore que ce nimbe ait une forme particulière et une ornementation plus recherchée. Le Christ s'est mêlé à la foule, sans doute, mais en monarque qui ne se confond point avec elle : on doit pouvoir le reconnaître en toute occasion à des signes distinctifs. Du reste, sa véritable place est sur le trône, sur ce trône byzantin, tout resplendissant d'or et de gemmes. Il est là calme, impassible, dominant le monde qu'il bénit d'un geste royal.

Il faut une cour à ce monarque : l'artiste imagine les anges qui rappellent l'humanité, sans y appartenir, et qui servent d'intermédiaire entre le ciel et la terre. Pour former ce type il emprunte aux génies païens, à la Victoire quelques-uns de leurs attributs ; mais sa création se distingue par une véritable originalité. L'ange byzantin avec son visage d'une beauté régulière, ses longs cheveux traversés d'une bandelette, ses vêtements blancs, son attitude hiératique produit sur l'esprit une impression puissante. Ici encore on peut constater combien sont étroits les liens qui unissent l'art à la littérature religieuse. Au moment où on adoptait ce type nouveau, se répandaient les écrits attribués à Denys l'Aréopagite, où la hiérarchie céleste est fixée avec soin et où l'on peut voir en quelque sorte le code des cérémonies de la cour divine.

Ainsi il n'est presque pas de détails où ne se fasse sentir l'influence des idées nouvelles : c'est l'âme même de l'art qui se

(1) Μέγαν δ'ἐγὼ βασιλέα καλῶ, τὸν ἀληθῶς μέγαν... οὗ θρόνοι μὲν τῆς βασιλείας ἀψίδες οὐρανίοι, γῆ δὲ ὑποπόδιον αὐτοῦ τῶν ποδῶν. . Τοῦτον στρατίαι περιπολοῦσιν οὐράνιοι, δορυφοροῦσι δ'ὑπερκόσμιοι δυνάμεις, τὸν αὐτὸν δεσπότην καὶ κύριον καὶ βασιλέα γνωρίζουσαι... » *Or. de laudibus Const.*, c. 1 et 2.

transforme, et par-suite presque tous les traits extérieurs doivent changer. De si profondes modifications ne se font pas en un jour, elles ne s'accomplissent pas non plus partout d'une manière uniforme : les époques de transition présentent des faits complexes, d'apparentes irrégularités dont on ne doit point s'étonner. Dans les chapitres suivants l'examen des monuments nous permettra de préciser ce que nous avons voulu indiquer d'abord d'une manière générale.

CHAPITRE II.

LA PEINTURE. PEINTURES MURALES, TABLEAUX, MINIATURES DE MANUSCRITS.

Le nombre des peintures murales qui subsistent pour cette période est très-restreint. Les œuvres de ce genre sont en effet fort exposées à la ruine, surtout si elles se trouvent placées dans des édifices en plein air : associées à leur sort elles disparaissent avec eux ; mais, lors même que ceux-ci restent debout, la peinture pâlit et s'efface, l'humidité l'altère, la sécheresse la fend, l'enduit où elle est fixée se détache. Les générations suivantes, dédaigneuses de ces vieilles œuvres à demi détruites, y substituent une décoration nouvelle. Dans les couvents du mont Athos on repeint les églises au bout de trois ou quatre siècles environ. C'est là un usage qui a toujours dû exister en Orient. Il faut des circonstances extraordinaires pour que des peintures murales puissent échapper à tant de causes de ruine : dans les églises, la conservation en est presque impossible ; elle est mieux assurée dans l'isolement obscur de la tombe. Aussi les quelques œuvres qu'on peut ici mentionner ont-elles été trouvées dans des monuments funéraires. Mais cette circonstance même leur enlève de leur importance pour l'époque qui nous occupe ; elles nous montrent l'art privé, mais elles ne nous renseignent que d'une manière indirecte sur les changements que la construction de grands édifices religieux amenait dans le système décoratif.

Souvent même on se bornait à peindre dans les sépultures des ornements géométriques, des figures d'animaux. En Phénicie, dans les dunes de Néby-Younès, M. Renan a vu « de jolies chambres peintes présentant des animaux, des paons affrontés, des autruches, sous de petits arceaux peints très-ornés, rappelant la disposition des canons qu'on trouve en tête des beaux évangéliaires

byzantins. A l'entour gisaient de nombreuses pierres couvertes de stuc et de dessins au trait... Il est évident qu'il y eut vers cet endroit une ville assez importante dont la floraison paraît avoir eu lieu surtout à l'époque chrétienne (1). » L'exécution de ces peintures doit sans doute être placée entre le cinquième et le huitième siècle, mais il faudrait, pour en bien juger, une description détaillée et des planches. Il est regrettable que M. Renan n'ait pas cru devoir donner plus de renseignements sur les vestiges de l'art chrétien en Phénicie. En plusieurs endroits il signale, sans s'y arrêter, des caveaux chrétiens dont quelques-uns sont ornés de peintures. En 1854 on découvrit à Saïda une crypte de ce genre où une longue inscription grecque donnait la date de la décoration, exécutée en 642. M. Dietrich à cette époque publia l'inscription et la commenta avec un fort grand luxe d'érudition ; il ne négligea qu'une chose : ce fut d'indiquer ce que représentaient les peintures (2).

Il est vrai que ces peintures appartiennent à une basse époque. L'hypogée chrétien d'Alexandrie en offre qui sont plus anciennes et plus importantes. Malheureusement elles sont presque entièrement détruites, et on ne peut en plusieurs endroits savoir ce qu'elles représentaient que par les légendes dont elles sont accompagnées. Nous avons déjà décrit plus haut la disposition de cet hypogée et ce qui subsiste de la décoration primitive. Plus tard (probablement au cinquième siècle), on y retraça quelques sujets nouveaux. De ce nombre était la résurrection du Christ. Dans le fond on distingue des soldats accroupis, sur un des côtés deux femmes, de l'autre une figure ailée avec l'inscription : ἄγγελος Κυ͞, plus loin une figure presque effacée avec l'inscription Σίμων ὁ καὶ Πέτρος. Ailleurs une figure qui est représentée écrasant deux serpents est entourée des légendes : ἐπὶ ἀσπίδα καὶ βασιλίσκον ἐπιβήσῃ et : [Χριστι]ανῶν ἐλπίς (3). On a supposé qu'on y pouvait reconnaître la Vierge ; cette hypothèse ne paraît guère admissible et les détails

(1) *Mission de Phénicie*, p. 510.

(2) *Zwei sidonische Inschriften*, Marburg, 1855, p. 11-19. — L'inscr. a été reproduite dans le *C. inscr. gr.*, n° 9153.

(3) Un auteur du seizième siècle signale une peinture analogue dans la Samarie, à l'intérieur d'une chapelle située sur la montagne de la Quarantaine : « Ibi in imagine Christi ab Helena parieti picta cernitur et diabolus confusus sub pedibus ejus. » Boniface, *De perenni cultu Terræ Sanctæ*, l. I, cité par Guérin, *Voy. en Samarie*, t. I, p. 131. Il est inutile de faire remarquer qu'on ne saurait, sur un pareil témoignage, attribuer cette peinture à l'époque constantinienne.

qu'on trouve ici conviennent mieux au Christ. Peut-être fut-ce aussi à cette époque qu'on restaura la fresque du troisième ou du quatrième siècle, en y introduisant un ange ailé et en plaçant le Christ sur un trône.

Enfin, au sixième ou au septième siècle, la décoration de l'hypogée fut encore changée. Mais alors on adopta un système nouveau et l'on peignit en plusieurs endroits des figures isolées de prophètes et de saints : Élie, Daniel ; les saints Jean, Marc, Cosme, Damien, Sacerdos, d'autres encore.

On a signalé en deux endroits de la Cappadoce, à Surp-Garabed et à Urgub, des grottes consacrées au culte, des tombeaux ornés de nombreuses peintures. « Les chapelles et les oratoires d'Urgub, dit Texier, se comptent par centaines, et une année entière ne suffirait pas à un peintre exercé pour recueillir toutes les peintures qui les décorent. » Qu'il est regrettable que des monuments si curieux soient encore à peine connus ! Texier donne cependant quelques détails qu'il est intéressant de rapporter (1). Il cite une peinture représentant un martyr attaché à une croix ; des anges l'entourent et paraissent l'exhorter dans ses derniers moments. Une autre peinture représente un vieillard qui semble faire hommage d'un livre à la Vierge entourée d'anges. S'il en faut juger par la reproduction qu'on trouve dans l'ouvrage de Texier (2), le vieillard donateur, ainsi qu'un personnage nimbé placé derrière la Vierge, sont d'un style raide et conventionnel. Au contraire, la Vierge assise, la main droite appuyée sur l'épaule de l'enfant Jésus, offre une attitude gracieuse et naturelle. L'enfant est nu et tient un livre ouvert ; deux anges volent en l'air. Cette chromo-lithographie est-elle bien exacte ? et surtout reproduit-elle fidèlement le style de l'œuvre originale ? Il est difficile de n'en point douter, et, pour ne citer qu'un détail, la jolie tête blonde de l'enfant a un caractère bien moderne, bien peu conforme aux traditions byzantines.

Le jugement des âmes est souvent représenté dans les chapelles ou tombeaux d'Urgub (3). On y trouve aussi fréquemment l'image du Christ assis sur un trône, la main droite levée et tenant dans l'autre main le livre des Évangiles. « Le trône est soutenu par des

(1) Texier et Poplewel Pullan, *Architecture byzantine*, p. 40 et suiv.

(2) *Id.*, pl. V.

(3) Au huitième siècle, on peignait le jugement dernier, avec ce luxe de détails terribles qu'on remarque encore aujourd'hui dans les représentations byzantines de ce sujet : Jean Damascène, Λόγος ἀποδεικτικός, c. 8. Mais aucun document ne nous apprend à quel moment on avait commencé à traiter ce sujet.

figures étranges qui représentent ou des démons, ou les passions que le Christ a vaincues. » Mais à quelle époque appartiennent toutes ces peintures, et doivent-elles être attribuées à la période qui nous occupe? C'est là ce qu'on ne saurait affirmer avec confiance, avant qu'elles aient été l'objet d'une plus longue étude; les futurs explorateurs de la Cappadoce rendront service à l'histoire de l'art en s'occupant de ces monuments. Il me semble probable cependant qu'une partie au moins de ces peintures soit antérieures au huitième ou au neuvième siècle.

Les quelques œuvres qui nous restent seraient bien insuffisantes pour faire connaître les transformations que subit alors la peinture, si nous n'avions, d'autre part, des textes assez nombreux et assez précis décrivant des monuments. C'est ainsi que, dès la fin du quatrième siècle ou le commencement du cinquième, saint Nil indique quelles étaient les peintures dont on ornait alors les églises d'Orient. Un éparque, Olympiodore, voulait élever une église, et il songeait à faire peindre, à l'intérieur, des animaux, des scènes de chasse et de pêche. Il écrit à saint Nil et lui demande conseil. Celui-ci blâme un projet de décoration qui s'accorde si peu avec le caractère religieux de l'édifice et propose d'autres sujets. « Dans le naos, de chaque côté, on couvrira les murs de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, peintes par un bon artiste; ainsi, ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les saintes Écritures apprendront par ces peintures les belles actions de ceux qui ont servi Dieu fidèlement; ils seront excités à imiter cette noble conduite qui leur fit préférer le ciel à la terre, les choses invisibles aux choses visibles (1). » Il ne s'agit pas ici de scènes choisies et groupées d'après une intention symbolique; la décoration a un caractère plus historique, bien qu'elle contienne un enseignement religieux. Les sujets empruntés aux livres saints devaient se succéder dans un ordre à peu près chronologique.

Pour illustrer ce texte de saint Nil, je citerai, à défaut d'œuvres existant encore, les peintures qui, d'après Choricius de Gaza, décoraient une des églises de cette ville (2). Elles ne datent, il est vrai, que du sixième siècle, mais elles sont entièrement conformes

(1) Ἱστοριῶν δὲ Νέας Διαθήκης πληρῶσαι ἔνθεν καὶ ἔνθεν χειρὶ καλλίστου ζωγράφου τὸν ναὸν τὸν ἅγιον, ὅπως ἂν οἱ μὴ εἰδότες γράμματα, μηδὲ δυνάμενοι τὰς θείας ἀναγινώσκειν γραφὰς, τῇ θεωρίᾳ μνήμην τε λαμβανώσιν τῆς τῶν γνησίως τῷ ἀληθινῷ Θεῷ δεδουλευκότων ἀνδραγαθίας, καὶ πρὸς ἅμιλλαν διεγείρωνται τῶν εὐκλεῶν καὶ ἀοιδίμων ἀριστευμάτων, δι ὧν τῆς γῆς τὸν οὐρανὸν ἀπηλλάξοντο, τῶν βλεπομένων τὰ μὴ δρώμενα προτιμήσαντες. *Ep.*, l. IV, 61.

(2) *Choricii Gazæi orationes, declamationes, fragmenta*, éd. Boissonade, p. 91-98.

aux préceptes qu'on vient de lire. La description de Choricius est longue, diffuse, et les agréments d'une rhétorique banale y tiennent une trop grande place; il suffit d'en donner l'analyse. Tous les sujets sont empruntés au Nouveau Testament. Le cycle des peintures commence à l'Annonciation : l'ange, descendant du ciel, s'approche de la Vierge, occupée à filer; il lui parle et il semble qu'on entende ses paroles; la Vierge est étonnée de ce spectacle inattendu, et la pourpre qu'elle tisse s'échappe presque de ses mains. La Visitation vient ensuite et l'on voit Elisabeth se précipiter vers la Vierge dont elle voudrait embrasser les genoux, tandis que la Vierge l'en empêche. Plus loin est représentée la Nativité, l'âne et le bœuf sont auprès de la crêche où repose le nouveau né; la Vierge est couchée, à demi accoudée sur le bras droit. Puis une voix céleste avertit les bergers, les distrait de leurs troupeaux; ils les laissent dans le pâturage, auprès d'une source, à la garde du chien, et se dressent à l'appel. Les uns portent leurs houlettes, d'autres s'en servent pour s'appuyer. L'ange leur apparaît, il leur indique où se trouve l'enfant; les troupeaux, qui ne se doutent point de l'apparition, paissent ou s'abreuvent, mais le chien, plus intelligent, semble comprendre que quelque chose d'extraordinaire se passe. La peinture suivante représente le vieillard Siméon saluant l'enfant divin porté sur les bras de sa mère. Telles sont les scènes qui ont trait à l'enfance du Christ. Celles qui viennent ensuite représentent les principaux miracles du Sauveur. On assiste d'abord aux noces de Cana : le Christ, accompagné de sa mère, change l'eau en vin; un des serviteurs verse dans les amphores l'eau contenue dans un vase; un autre, après avoir rempli le cratère, le fait circuler autour de la table. Il semble que le vin soit d'un agréable bouquet, car la figure enluminée de celui qui boit montre le plaisir qu'il y trouve. Ici c'est la belle-mère de Pierre que le Sauveur guérit à la demande de l'apôtre; là le paralytique, le serviteur du centurion, délivrés de leurs souffrances. Plus loin on porte au tombeau le fils de la veuve, mort à la fleur de l'âge; des femmes le suivent en gémissant; mais leur douleur se change en des transports de joie, à la vue du miracle accompli par le Christ. Le repentir de la femme adultère, la tempête apaisée, le Christ marchant sur les flots et sauvant Pierre, la guérison du possédé et et l'hémorroïsse, la résurrection de Lazare figurent aussi dans cette seconde série de sujets.

Enfin viennent les épisodes empruntés aux derniers jours du Christ : la Cène, la trahison de Judas, les souffrances et le jugement du Christ, Pilate se lavant les mains, la Crucifixion, les

soldats gardant le tombeau, l'Ascension. Malheureusement Choricius, d'abord si prodigue de détails sur la composition de ces tableaux, en devient plus avare à partir de l'épisode des noces de Cana et quelques-unes des dernières scènes sont à peine indiquées. Néanmoins, sa description montre clairement quel esprit présidait à l'ordre et à la distribution de ces peintures; sans doute on ne traitait point tous les faits de l'Évangile, mais on les classait en trois séries chronologiques : les scènes de l'enfance, les miracles, la Passion (1).

D'autres documents encore concordent avec les renseignements que nous donne Choricius. On trouve dans l'*Anthologie* une série d'épigrammes chrétiennes, toutes fort courtes, sur les principaux événements de l'Ancien et du Nouveau Testament (2). La plupart ont pour auteur Agathias le scholastique, qui vécut dans la première partie du sixième siècle. Elles s'appliquent certainement à des peintures (3), car le titre de l'une d'elles l'indique : εἰς τὸν αὐτὸν (Λάζαρον) ἐν Ἐφέσῳ. On doit traduire : « pour une peinture qui représente le même sujet, l'histoire de Lazare, et qui se trouve à Ephèse. » Citons encore, parmi les œuvres pour lesquelles il nous reste des témoignages, un tableau mentionné par saint Jean Chrytôme et qui représentait l'ange du Seigneur dispersant l'armée des Assyriens (4).

Plusieurs auteurs nous apprennent que, dès le quatrième siècle, les peintres commencèrent à représenter les hauts faits des martyrs et des premiers fidèles. Saint Basile exhorte les artistes à retracer le martyre de saint Barlaam. « Venez maintenant à mon aide, » dit-il, « peintres illustres des combats athlétiques, ornez par votre art l'image imparfaite que j'ai tracée de ce chef; faites resplendir par vos couleurs l'athlète couronné que je n'ai pu décrire avec assez d'éclat. Je consens à être vaincu par vous, par vos tableaux qui représenteront les hauts faits de ce martyr... Faites-nous voir la lutte de la main et du feu exactement rendue (5);

(1) Les sujets qu'on trouve ici sont les mêmes que ceux que nous avons vus indiqués plus haut par saint Jean Damascène; on a seulement laissé de côté l'adoration des mages, le baptême et les événements qui suivent l'Ascension.

(2) *Anthologia*, éd. Jacobs, t. I, Χριστ., nos 37-90. On trouve quelques épigrammes du même genre composées par Ignace le grammairien (nos 109-114); mais c'est un auteur du neuvième siècle.

(3) Les commentateurs le reconnaissent aussi : *Id.*, t. III, p. 15.

(4) Texte cité par saint Jean Damascène, *Or. II de imag.*, éd. Migne, p. 1313.

(5) On avait placé sur la main de Barlaam de l'encens brûlant; mais le martyr resta impassible et ne secoua pas sa main, afin de ne point paraître sacrifier.

faites-nous voir l'image brillante du combattant ; que les démons pleurent, vaincus cette fois encore par les vertus du martyr ; que la main ardente et victorieuse se montre à eux de nouveau Placez aussi dans votre tableau le Christ, agonothète de ces luttes (1). » A la même époque, saint Grégoire de Nysse décrit des peintures qui représentaient le martyre de saint Théodore. « L'artiste a déployé dans cette œuvre le meilleur de son talent. Il a retracé habilement, par la couleur, les grandes actions du martyr, sa résistance, ses souffrances, les traits sauvages des tyrans, leurs violences, la fournaise ardente, la fin bienheureuse de l'athlète, la forme humaine du Christ qui préside à ces combats. Sa peinture est comme un livre vivant ; il a rendu les luttes et les tourments du martyr et il a orné le temple comme une prairie agréable et fleurie. Car la peinture, bien que silencieuse, semble parler sur le mur et ses enseignements sont précieux (2). » Mais les peintures les plus curieuses en ce genre, dont le souvenir nous ait été conservé, sont celles que saint Astérius d'Amasée a décrites longuement dans un de ses sermons. Elles représentaient le martyre de sainte Euphémie. « Le juge est assis sur son siége ; il regarde la vierge d'un air farouche et cruel. L'art sait, en effet, quand il veut, peindre la colère, même sur une matière inanimée. Tout près sont les satellites, la foule des soldats ; les greffiers ont leurs tablettes et leurs stylets ; l'un d'eux suspend sa tâche et se tourne vivement vers la vierge, comme s'il lui ordonnait de répondre plus haut, craignant d'entendre mal et de commettre quelque erreur dans le procès-verbal. Euphémie porte des vêtements sombres, et le pallium, signe de la philosophie. Le peintre lui a donné une physionomie aimable ; pour moi, son âme me paraît embellie par ses vertus. Deux soldats la conduisent au juge ; l'un marche en avant et la traîne, l'autre est derrière elle et la pousse. La pudeur se mêle au courage dans la démarche de la vierge. Elle baisse la tête comme si elle rougissait d'être regardée par des hommes, mais elle se tient sans crainte, et ne souffre point de montrer la moindre terreur dans le combat. Autrefois j'admirais comment certains peintres ont rendu l'histoire de Médée ; comment, lorsqu'elle est sur le point d'égorger ses enfants, la pitié et la colère se mêlent sur son visage ; un œil exprime

(1) *Homil.*, 18, t. I, éd. Combefis. — Combefis croit qu'il faut voir ici une métaphore, et que saint Basile, en parlant des peintres, fait allusion aux orateurs ; mais cette interprétation forcée paraît inadmissible, le texte grec est trop précis : ἐγγραφέσθω τῷ πίνακι κ.τ.λ.

(2) *Orat. in S. Theodorum*, éd. Migne, t. III, p. 738 et suiv.

la fureur, l'autre trahit la mère prête à épargner et prenant en horreur un tel crime. Maintenant j'ai reporté mon admiration sur la la peinture dont je parle; je suis étonné du talent de l'artiste qui, mélangeant mieux encore les sentiments que les couleurs, a tempéré l'un par l'autre la pudeur et le courage, vertus qui semblent contraires par leur nature. Plus loin, dans la suite de cette peinture, les bourreaux, vêtus seulement d'une tunique, accomplissent leur tâche : l'un d'eux a saisi la tête de la vierge et la renverse en arrière, il la maintient ainsi immobile, exposée aux tortures; l'autre lui arrache les dents. On voit les instruments du supplice, un maillet et un foret. Mais ici je fonds en larmes et la douleur me coupe la parole. Car le peintre a si distinctement rendu les gouttes de sang, qu'il semble qu'on les voie réellement couler, et qu'on s'éloigne en sanglotant. Puis on aperçoit la vierge en prison; elle est assise seule, dans ses vêtements de deuil; elle tend les mains vers le ciel; elle invoque Dieu, au milieu de ses souffrances. Pendant qu'elle prie, apparaît au-dessus de sa tête le signe que les chrétiens ont l'habitude d'adorer et de représenter; c'est, je pense, le symbole du martyre qu'elle va subir. Tout près, en effet, le peintre a placé un bûcher embrasé qui répand çà et là ses flammes rougeâtres et épaisses. Euphémie est au milieu, les mains vers le ciel; son visage ne trahit aucune tristesse; il montre plutôt la joie de fuir vers la vie immatérielle et bienheureuse (1). »
Certes, si les écrivains grecs nous avaient laissé beaucoup de textes d'une semblable importance, il serait plus facile de refaire l'histoire de l'art chrétien d'Orient. La description d'Astérius est aussi détaillée que peut l'exiger un archéologue ou un critique d'art; elle indique dans ces peintures, non-seulement le souci du côté historique, mais la tendance à un réalisme violent. Si quelques passages font penser à ces types exquis de vierges chrétiennes, familiers aux Byzantins et aux primitifs Italiens, d'autres endroits rappellent les sanglantes peintures dont le Pomarancio a couvert à Rome les murs de Santo Stefano Rotondo. On y trouve aussi la preuve de l'importance qu'on attachait alors aux œuvres de l'art : nous sommes loin de l'époque où les Pères de l'Église n'en parlaient qu'avec dédain. L'évêque du quatrième siècle est un connaisseur délicat; il a vu les tableaux profanes, il les estime et ne craint

(1) *Homil.* 11 *in laudem S. Euphemiæ,* éd. Migne, p. 334 et suivantes. Cette peinture était exécutée sur toile. V. à ce sujet de Rossi, *Bull.*, 1871, p. 61-62.

point de comparer les sujets qui y sont traités avec les sujets chrétiens.

De ces scènes de martyre si vivement rendues, il était facile de passer à la représentation des événements contemporains ou récents, qui attestaient la puissance et la grandeur de la religion. Une épigramme de l'*Anthologie* décrit l'église de Saint-Polyeucte, fondée au cinquième siècle, et mentionne des peintures qui reproduisaient plusieurs épisodes de la vie de Constantin. « On peut admirer à la voûte une étonnante merveille des pinceaux sacrés : le sage Constantin fuyant les idoles, éteignant la rage des ennemis de Dieu, trouvant la lumière de la Trinité, après avoir purifié son corps dans les eaux (1). » Déjà, sous le règne même du premier empereur chrétien, l'art avait cherché à célébrer ce qu'il y avait de glorieux dans le rôle qu'il s'était attribué. Un tableau, cité par Eusèbe, le représentait avec ses enfants, foulant aux pieds un dragon percé de flèches, image du démon (2).

Dès la fin du quatrième siècle, il existait à Alexandrie une fête chrétienne fort bizarre, mais dont le nom seul, Εἰκόνιον, indiquait le culte d'une image. On racontait que Théodose, au moment de partir pour une expédition, avait demandé qu'on fît venir d'Égypte un moine nommé Senuph, fort renommé pour ses vertus. Senuph ne voulut point partir, mais il envoya à l'empereur son voile et son bâton : Théodose devait, avant de combattre, se couvrir du voile et prendre en main le bâton. Il se soumit aux ordres du moine, et à sa vue les ennemis s'enfuirent. De là cette fête populaire, destinée à honorer la mémoire de Senuph, et où l'on portait une image représentant Théodose couvert du voile et tenant le bâton (3).

A Constantinople, sous Anastase, un certain Olympius, après avoir blasphémé contre la Trinité, s'était rendu aux bains. La

(1) *Anthol.*, éd. Jacobs, t. I, p. 8. C'est à tort que Ducange a cru que cette église avait été bâtie sous Justinien : *Constant. christ.*, l. IV, p. 133. Julienne, qui la fit construire, était fille de Placidie et d'Olybrius. V. les épigrammes suivantes de l'*Anthologie*, et Tillemont, *Hist. des emp.*, t. VI, p. 378. Sur la décoration de cette église, cf. *Christliche Kunstblätter*, 1869, p. 145-151, et Duchesne, *Étude sur le Liber pontific.*, p. 172. S'agit-il de mosaïques ou de peintures? Le mot « γραφίδων » semble indiquer des peintures; il se peut cependant qu'on ne doive pas le prendre à la lettre. La décoration de cette église a donné lieu à une légende longuement rapportée par Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, l. I, c. 103.

(2) *De vita Const.*, l. III, c. 3.

(3) Sophronius, *Vita SS. Cyri et Johannis*, c. 13 et 14.

source qui fournissait l'eau jaillissait de l'autel de l'église de Saint-Etienne. Olympius, entré dans le bain, poussa de grands cris, déchirant ses chairs avec ses ongles. On le retire, on l'enveloppe de draps; on lui demande ce qui lui est arrivé. Il répond qu'il a vu un homme vêtu de blanc qui, s'approchant du bain, a versé sur son corps trois mesures d'eau bouillante, en lui disant : « Ne blasphème pas. » Olympius était arien; ses amis le transportent dans un bain voisin de l'église arienne; mais, quand ils voulurent enlever les draps dont il était enveloppé, ses chairs tombèrent en lambeaux et il mourut. « Lorsque Anastase apprit cet événement, il ordonna qu'on fît un tableau représentant ce prodige, et qu'on le suspendît au-dessus de la conduite d'eau (1). » On inscrivit les noms de ceux qui avaient assisté à cette scène et l'endroit où ils habitaient.

En 540, Antioche fut prise par Chosroès. Les habitants d'Apamée supplièrent alors leur évêque d'exposer publiquement le bois de la croix, à certains jours indiqués d'avance, afin que les populations des environs pussent accourir à cette cérémonie. Il y eût de grandes processions où l'évêque portait la relique sacrée; on racontait qu'il était entouré d'une grande flamme qui brillait sans le brûler. Pour conserver le souvenir de ce miracle, on le fit peindre au plafond de l'église (2).

Ces derniers exemples indiquent un mélange de l'élément historique et de l'élément religieux que nous retrouverons sur plusieurs mosaïques. C'est un des traits que j'ai signalés dans le chapitre précédent, et qui caractérisent nettement l'art nouveau. On allait plus loin encore dans cette voie. Nous connaissons par une épigramme un tableau qui se trouvait à Ephèse, et qui représentait le proconsul Théodore recevant d'un archange les insignes de sa charge (3).

Je n'entrerai point ici dans l'examen détaillé des procédés techniques employés par les artistes de cette époque : il est nécessaire cependant d'en dire quelques mots. Les textes et les monuments cités montrent qu'on peignait sur mur, sur bois et sur toile. Se servait-on de la peinture à l'encaustique dont les procédés ont

(1) Fragment de Théodore Lecteur conservé par saint Jean Damascène, *Or. III de imag.*, éd. Migne, t. I, p. 1388. Cf. Fabricius, *Bibl. græca*, éd. Harles, t. VII, p. 435 et suiv. Le même fait est rapporté par Théophane, éd. de Bonn, t. I, p. 220.

(2) Evagrius, *Hist. eccl.*, l. IV, c. 26.

(3) *Anthol.*, éd. Jacobs, t. I, p. 15-16. — Cette épigramme est d'Agathias qui vécut sous Justinien.

été le sujet de tant de discussions (1)? Cela ne saurait être mis en doute. Eusèbe, parlant d'un tableau commandé par Constantin, ajoute qu'on y avait employé la cire fondue au feu (2). Saint Jean Chrysostôme, dans une de ses Homélies, fait usage du même terme (3). Procope, à propos d'une œuvre décorative, indique avec soin qu'il s'agit d'une mosaïque et non d'une peinture à l'encaustique (4). Ces textes suffisent pour montrer combien ce genre de peinture était usité à l'époque qui nous occupe. Il est plus difficile de déterminer à quel moment on le délaissa. Quelques voyageurs ont raconté qu'ils l'avaient vu pratiquer par des peintres grecs; Letronne, qui rapporte leurs témoignages, en conteste l'autorité, avec raison je crois (5). En effet, dans le *Guide de la peinture*, on ne trouve point décrits les procédés de l'encaustique.

Il nous reste encore de cette époque d'autres œuvres qui, sous des dimensions plus restreintes, offrent cependant des documents du plus grand intérêt. Ce sont des manuscrits à miniatures qui, moins exposés à la ruine, ont traversé les siècles et nous ont transmis une image réduite de la grande peinture (6). L'usage d'orner ainsi les livres précieux remonte à une époque plus ancienne (7); mais aucun de ceux qui ont survécu n'est antérieur au quatrième siècle. Peut-être même, parmi ceux qui appartiennent à l'art chrétien oriental, n'en est-il point d'antérieur au sixième siècle; mais on sait que, pour ces monuments, il ne faut pas se tenir à une chronologie trop exacte et trop scrupuleuse. Les miniatures sont souvent plus anciennes qu'on ne le croirait, si l'on ne consultait que la paléographie ou la signature du manuscrit (8).

(1) Cf. le travail récent de Donner dans Helbig, *Vandgemälde der Städte Campaniens*, 1868, p. x-xxx.

(2) Διὰ τῆς κηροχύτου γραφῆς ἐδείκνυ... *De vita Constant.*, l. III, c. 3.

(3) Ἐγὼ καὶ τὴν κηρόχυτον γραφὴν ἠγάπησα... cité par saint Jean Damascène, *Or. II de imag.*, éd. Migne, t. I. p. 1313.

(4) Οὐ τῷ κηρῷ ἐντακέντι καὶ διαχυθέντι... *De ædific.*, l. I, c. 10.

(5) *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, 1835, p. 497.

(6) Quand j'ai commencé ce travail et que j'en ai réuni les matériaux, la *Storia della arte cristiana* du P. Garrucci commençait à peine à paraître. On y trouve maintenant reproduites toutes les miniatures de ces manuscrits, et je renvoie ici une fois pour toutes à la partie de cet ouvrage qui leur est consacrée, t. III, à partir de la Tav. 112.

(7) Pline, *Hist. nat.*, l. XXV, 4; l. XXXV, 2; Sénèque, *De tranquill. animi*, c. 9.

(8) Au neuvième siècle, Nicéphore parle de manuscrits des livres saints très-anciens qui étaient ornés de miniatures. Le passage est intéressant : « Ὁρῶμεν πολλὰ τῶν σεβασμίων βίβλων τουτωνί, καί γε καὶ τῶν ἀρχαιοτέρων καὶ τῷ μακρῷ χρόνῳ παρ'εὐσεβῶν καὶ φιλοθέων ἀνδρῶν ἐκπεπονῆσθαι μαρτυρουμένων, ἅπερ ἀναπ-

L'artiste qui était chargé de le décorer se bornait quelquefois à reproduire presque exactement l'œuvre d'un de ses prédécesseurs : la plupart des savants qui se sont occupés de ces études ont reconnu l'existence de cet usage (1).

Le plus ancien est un manuscrit de la Genèse, conservé à la bibliothèque de Vienne. On croit qu'il fut écrit au sixième siècle, mais on pourrait peut-être remonter plus haut (2). Les miniatures sont d'assez grande dimension et au nombre de quarante-huit; elles reproduisent d'une façon à peu près suivie les principaux épisodes du livre sacré, mais il serait impossible d'en donner ici la description détaillée. Les compositions sont souvent heureuses, et témoignent d'un goût assez fin : le peintre n'est point embarrassé pour disposer ses personnages, et donner de la vie à l'ensemble de la scène, sans y introduire de confusion. Certains groupes se font remarquer par leur grâce et par une observation délicate de la nature. L'exécution n'est pas non plus sans mérite. On y trouve, il est vrai, certains défauts qui seront toujours sensibles dans l'art byzantin, notamment une singulière inexpérience à présenter le visage de profil; mais en général les attitudes et les mouvements sont justes, et les figures nues elles-mêmes sont traitées sans trop de maladresse. Les femmes sont drapées avec cet arrangement de plis simple et élégant, qui caractérise les œuvres grecques de cette époque et qui rappelle l'antique.

Il faut rattacher à la même école un manuscrit grec de date postérieure, conservé à la Vaticane (3). C'est un rouleau de parchemin, long de onze mètres et demi. Les miniatures se développent les unes à la suite des autres et forment la partie importante de l'ouvrage ; le texte ne sert ici que de légende explicative. Le peintre a retracé l'histoire de Josué, mais le manuscrit ne nous est pas arrivé entier; les miniatures commencent avec le chapitre II du livre de la Bible et s'arrêtent au chapitre X. Si on ne consulte que la paléographie, le manuscrit ne paraît pas antérieur

τυσσόμενα, ἐν μέρει μὲν διὰ τῆς καλλιγραφικῆς εὐφυΐας τὰ τῆς θείας ἱστορίας ἡμῖν ἐμφανίζει διδάγματα, ἐν μέρει δὲ διὰ τῆς ζωγραφικῆς εὐτεχνίας τὰ αὐτὰ ἡμῖν παραδείκνυσι πράγματα... » *Antirrhetica*, l. III, c. 61. Un grand nombre de manuscrits à miniatures furent détruits par les iconoclastes. *Concilia*, t. VII, p. 371 et suiv.

(1) V. plus haut, première partie, ch. II,

(2) Schnaase, *Gesch. der bildenden Künste im Mittel.*, t. I, p. 236, parle du quatrième ou du cinquième siècle. Cf. aussi Garrucci, *ouvr. cité, Spiegaz.*, p. 29.

(3) *Vatic. Palat.*, n° 405. Cf. Rumohr, *Italienische Forschungen*, t. I, p. 166 ; Labarte, *Hist. des arts industriels*, p. 14-29 ; Schnaase, *ouvr. cité*. D'Agincourt avait déjà reproduit ces miniatures, *Peintures*, pl. XXVII-XXX.

au septième siècle; mais, avec plus de certitude encore que pour d'autres œuvres, on peut affirmer que les compositions originales étaient plus anciennes. Il existe en effet un contraste curieux entre ces compositions mêmes et l'exécution. Il s'agit de faits de guerre, de batailles, sujets assez difficiles à traiter, et cependant les scènes sont pleines de vie et de mouvement : les cavaliers s'élancent au galop; les soldats courent, combattent; la mêlée est vivement rendue. L'impression générale est donc satisfaisante; il n'en est pas de même quand on examine les détails. Ces peintures sont bien inférieures, comme exécution, à celles du manuscrit de la Genèse. L'artiste ne connaît plus le corps humain et ses proportions; il ne sait plus comment les membres s'attachent les uns aux autres; les figures semblent composées de pièces de rapport, mal assemblées et mal ajustées. Ce mouvement, cette vie qui existent dans l'ensemble de la composition, on ne les retrouve plus au même degré dans chaque figure prise isolément. Des jambes aux rotules saillantes, des têtes souvent trop grosses ou trop petites pour le reste du corps, de la sécheresse et de la raideur dans les draperies, tant de défauts enfin ne laissent point de doute sur l'époque. Certainement ce n'est pas ici le même peintre qui a conçu et qui a exécuté. Celui dont le travail nous a été conservé copiait quelque beau manuscrit plus ancien; mais, s'il parvenait à rendre à peu près l'aspect de l'œuvre antérieure, il était entravé dans le détail par l'esprit, par le style de son siècle. De là cette contradiction étrange.

On peut remarquer dans ces miniatures un emploi des personnifications mythologiques fort curieux. Le culte des divinités païennes, et surtout des divinités secondaires, ne s'est jamais perdu en Orient: les traces s'en retrouvent à toutes les époques, et, même de nos jours, elles ont leur place dans les peintures religieuses aussi bien que dans les chansons populaires. Mais, au siècle où fut peint le manuscrit de Josué, on était encore plus voisin de l'antique religion. Aussi n'est-il presque point de scène où ne se rencontre quelqu'une de ces personnifications : tantôt c'est un fleuve qui est couché, à demi nu, auprès de son urne renversée; tantôt un dieu des montagnes, étendu au sommet de la colline, ou une ville, assise près de ses remparts, la tête couronnée de tours (1).

J'ai déjà eu occasion de citer le manuscrit de la topographie de

(1) Ces personnifications se rencontrent du reste dans d'autres manuscrits de la même époque. Le manuscrit de la Genèse, cité plus haut, en offre un cu-

Cosmas, et j'ai fait remarquer qu'on y trouvait quelquefois une imitation exacte des plus anciennes œuvres de l'art chrétien. La plupart des critiques sont d'avis que les exemplaires que nous possédons ont été copiés sur un exemplaire plus ancien, datant du siècle de Justinien (1). Les sujets traités sont nombreux et variés. Toute une série est tirée de l'Ancien Testament : Moïse recevant les tables de la loi, les tribus d'Israël autour du Tabernacle, Abel gardant les troupeaux, le sacrifice d'Isaac, Moïse près du buisson ardent, le char d'Élie, la vision d'Isaïe, la vision d'Ézéchiel, la vision de Daniel. Il y faut ajouter un grand nombre de figures isolées de prophètes et de personnages célèbres de l'ancienne Loi. L'histoire du christianisme a fourni quelques épisodes, comme la lapidation de saint Étienne et la conversion de saint Paul. Ces détails peuvent donner une idée de l'importance de ces miniatures : par la composition, par le style, elles accusent deux influences distinctes : ici les souvenirs du passé, là l'esprit particulier de l'art grec nouveau. Il en est une surtout qui mérite d'être citée à ce dernier point de vue ; elle occupe toute une page, vers la fin du manuscrit. Dans le haut sont placés deux médaillons, avec les images de sainte Anne et de saint Siméon. Les têtes se détachent sur un fond bleu : sainte Anne a des traits beaux et réguliers, encadrés par le voile qui se drape au-dessus de son front; ses mains sont ouvertes sur sa poitrine, dans une attitude religieuse; saint Siméon est un vieillard, avec de longs cheveux et une barbe pointue. Au-dessous, cinq personnages sont rangés les uns à côté des autres. C'est d'abord la vierge, drapée dans ces longs vêtements bleus aux plis réguliers que portent toutes les madones byzantines; puis le Christ, jeune et beau, avec d'épais cheveux châtains et une barbe fine et soyeuse; saint Jean-Baptiste, le grand prêtre Zacharie, sainte Élisabeth viennent ensuite. L'attitude hiératique et immobile de ces figures, la sérénité religieuse de leurs visages, l'or qui éclate sur le fond des nimbes et sur les vêtements, tout concourt à donner à cette miniature un aspect original et saisissant. On trouve ici le même esprit qui a présidé à l'ordonnance d'un grand nombre de mosaï-

rieux exemple. Dans deux épisodes de l'histoire de Rebecca, on voit, pour personnifier une source, une naïade appuyée sur son urne ; la poitrine est entièrement nue ; une draperie couvre les jambes.

(1) Il existe deux exemplaires de ce manuscrit : Rome, *Vatic.*, nº 699 ; Florence, *Laurent.*, plut., IX, nº 28. Montfaucon a donné une édition de Cosmas avec gravures : *Collect., nova Patrum*, 1706, t. II, p. 141 et suiv.

ques (1) et qui s'est perpétué dans l'art byzantin. L'exécution est aussi plus soignée qu'aux pages précédentes.

On peut mieux étudier encore certains côtés de cette histoire des transformations de la peinture dans un manuscrit syriaque, conservé à la Laurentienne de Florence (2). Les miniatures dont il est décoré sont d'autant plus importantes, qu'elles ont une date certaine. Le calligraphe s'appelait Rabula; il vivait à Zagba en Mésopotamie, dans le couvent de Saint-Jean, et il termina son travail en 586. Nous avons donc ici un tableau réduit de l'art, à la fin du sixième siècle, après les modifications qui eurent lieu sous le règne de Justinien. Il est utile de nous y arrêter plus longuement.

L'ornementation tient une fort grande place dans ces miniatures. Presque partout on y trouve de grands encadrements architecturaux, de hauts portiques, soutenus par de frêles et élégantes colonnettes, tout un ensemble de formes qu'il est curieux de rapprocher des édifices de la même époque. Sur le faîte, à l'entour de ces légères constructions, sont placés des oiseaux, des animaux, des arbres, traités dans un style gracieux et recherché. La plupart des miniatures sont groupées aux côtés de ces portiques; à chaque fois l'artiste emprunte également des motifs à l'Ancien et au Nouveau Testament : ainsi, au premier portique, on verra dans le haut Moïse recevant les tables de la Loi, Aaron tenant en main la verge fleurie; et plus bas l'ange annonçant à Zacharie la naissance de son fils. C'est donc une double série de sujets qui se juxtaposent les uns aux autres : mais celle qui a trait à l'Ancien Testament est bien plus pauvre. L'influence des compositions anciennes, si sensible dans le manuscrit de Cosmas, a ici disparu : l'artiste n'a même pas cherché à traiter des scènes à plusieurs personnages; il s'est contenté de représenter les prophètes de l'ancienne loi avec quelque acccessoire qui rappelât le rôle particulier de chacun d'eux.

Il n'en est pas de même pour les sujets du Nouveau Testament. La série est riche, plus développée. Elle comprend : l'ange et Zacharie, l'Annonciation, la naissance du Christ, le massacre des innocents, le Baptême, les noces de Cana, le paralytique emportant son lit, la guérison de l'hémorroïsse, Jésus et la Samaritaine, la résurrection du fils de la veuve, la Transfiguration, un

(1) Je ne serais même pas éloigné de croire que cette miniature a été copiée sur une mosaïque.

(2) Plut., I, n° 58.

sujet incertain, la résurrection de la fille de Jaïre, la guérison des deux possédés, la pêche miraculeuse, les évangélistes, le Christ parlant au centurion, la multiplication des poissons, la guérison des boîteux et des aveugles, le Christ donnant la communion aux apôtres, l'entrée du Christ à Jérusalem, son arrestation, le suicide de Judas, la comparution devant Pilate, et enfin, pour les événements qui suivent, des miniatures de dimensions plus grandes. Tous ces petits tableaux forment comme une galerie disposée suivant un ordre chronologique; ils répondent à ces suites de sujets du Nouveau Testament dont on décorait les églises de cette époque, et on peut aussi les rapprocher des compositions indiquées plus tard dans le guide du moine Denys. A ce double point de vue, les miniatures du manuscrit syriaque sont du plus haut prix, puisqu'elles suppléent aux œuvres perdues d'une période de transition.

Elles ne présentent, il est vrai, qu'un abrégé fort succinct des grandes peintures murales. La plupart sont reléguées dans les marges des feuillets : le miniaturiste ne pouvait y faire entrer tous les personnages qui trouvaient place dans les fresques; il supprimait ceux dont le rôle était épisodique. Malgré ces réductions, on trouve à plusieurs endroits tous les traits essentiels des compositions qui furent dès lors populaires. Ainsi, dès le début, l'Annonciation présente le type qui est resté classique dans l'art byzantin, et qui a été transmis par les maîtres d'Orient aux écoles de Sienne et de Florence. La Vierge est debout, en avant du seuil de sa maison; elle vient de quitter son siége et tient encore dans une main la bande de laine qu'elle tissait; l'autre main est dirigée vers l'ange qui s'avance. Les peintres grecs du moyen âge et leurs disciples sépareront souvent ces deux personnages, en les plaçant, par exemple, aux côtés opposés d'un arc; ici cette disposition existe déjà : chacun d'eux est à un des côtés d'un portique.

Ces analogies sont plus frappantes encore, quand on étudie les miniatures de dimensions plus grandes, placées vers la fin du manuscrit. L'une d'elles est célèbre, parce qu'on y voit un des premiers exemples de la Crucifixion (1). Des montagnes forment le fond du tableau : le Christ est au centre, sur la croix, vêtu d'une longue robe sans manches. Les pieds sont cloués séparément et ne reposent pas sur une tablette. Au-dessus du Christ, dans le ciel, on voit le soleil et la lune; à ses côtés, les deux larrons crucifiés. Au bas de la croix, un soldat présente l'éponge

(1) Labarte, *Histoire des arts industriels*, album, pl. LXXX.

fixée à un long bâton ; Longin perce le flanc du Sauveur; les bourreaux jouent aux dés les vêtements, tandis que la Vierge, saint Jean, les saintes femmes sont placés en deux groupes différents, aux extrémités de la scène. L'apparition de ce sujet marque une date importante dans l'histoire de l'art chrétien. Dans ces derniers temps, un savant fort expert, M. Cavalcaselle, a attaqué l'authenticité de cette miniature : il y voit une addition d'époque fort postérieure (1). L'histoire du manuscrit est connue : jusqu'à la fin du quinzième siècle, il a appartenu à des monastères de Syrie. Faut-il croire qu'on s'y serait avisé d'ajouter de nouvelles peintures à celles qui existaient déjà? Cela est peu probable, et je ne vois rien non plus, dans les détails de l'exécution, qui autorise cette hypothèse. Depuis que le manuscrit est passé en Occident, on a pu faire à cet endroit des retouches, raviver çà et là les couleurs; mais l'ensemble de la miniature est ancien.

Au bas de la Crucifixion est placée la Résurrection. Cet épisode comprend trois scènes différentes, mais qui, dans la miniature, ne sont pas séparées les unes des autres. Vers la gauche, deux femmes se rendent au sépulcre. La première seule est nimbée, ce qui conviendrait ici à la Vierge, non point à Marie-Madeleine. Faut-il y voir une erreur de l'artiste, ou la trace de quelque tradition particulière sur les personnages qui les premiers apprirent la résurrection? Un ange, assis près du tombeau, adresse la parole aux femmes. C'est au tombeau même que se passe la seconde scène : la porte en est entr'ouverte, et il s'en échappe des flammes qui vont frapper le visage des soldats renversés à terre. Enfin, vers la droite, le Christ apparaît aux femmes qui tombent à ses genoux.

Une autre miniature, réprésentant l'Ascension, offre exactement la composition indiquée dans le *Guide de la peinture*. En haut, entouré d'une grande auréole qui repose sur le tétramorphe, le Christ s'élève, soutenu par des anges. En bas, directement au dessous du Christ, la Vierge est debout, les bras étendus. De chaque côté se tient un ange qui la sépare des apôtres; ceux-ci suivent le Christ des yeux avec admiration. D'autres scènes encore sont traitées dans le même esprit : la Pentecôte, les apôtres réunis

(1) « Questa rappresentazione, come si vede dai suoi caratteri, è miniatura fatta dopo il dodicesimo secolo ; fù poi ripassata in molte parti, ed è evidente che i posteri la aggiunsero a quel libro in tempi a noi vicini. » *Storia della pittura in Italia,* t. I, p. 85.

pour l'élection de Matthias, la Madone debout sous une grande arcade.

Quant à l'exécution de toutes ces miniatures, malgré la richesse et l'élégance de l'ornementation, elle est en général médiocre. Ce n'est point ici un de ces manuscrits de haut prix, destinés à un empereur, dont on chargeait les meilleurs artistes du temps. Le peintre du couvent de Zagba n'était point sans mérite, mais il connaissait moins bien son métier et travaillait plus vite. Du reste, son œuvre a subi des restaurations modernes qui çà et là lui ont fait grand tort.

Parmi les arts industriels qui se rattachent à la peinture, il faut compter la fabrication des tissus historiés. On y employait divers procédés, et les étoffes étaient tantôt peintes, tantôt brodées. Les manufactures d'Alexandrie, de Tyr, de Damas, d'Antioche, depuis longtemps célèbres, devaient garder leur réputation jusque bien avant dans le moyen âge (1). J'ai déjà cité plus haut un texte d'Astérius, qui nous apprend que les riches chrétiens du quatrième siècle employaient, pour leurs vêtements, des étoffes où étaient représentés des épisodes empruntés aux livres saints; on y peut joindre le témoignage de Theodoret (2). Ces tissus faisaient aussi partie du mobilier ecclésiastique. Ici c'étaient des voiles, suspendus aux portes des églises; là des nappes destinées à recouvrir les autels, ou des vêtements et des ornements sacerdotaux. Si nous n'avons point de pièces qui remontent à une si grande antiquité, plusieurs nous sont connues par des descriptions précises. Ainsi, vers la fin du septième siècle, un pèlerin qui visitait la Terre Sainte, Arculfe, vit à Jérusalem un voile qui passait pour avoir été tissé par la Vierge, et qui était l'objet d'une grande vénération. On y avait représenté le Sauveur et les douze apôtres (3). L'origine légendaire attribuée à ce voile prouve du moins qu'il pouvait être considéré dès lors comme fort ancien; les sujets qui y figuraient permettraient de croire qu'il datait du quatrième siècle environ. Plus tard, Paul le Silentiaire donne des renseignements fort détaillés sur les étoffes historiées dont Justinien avait enrichi le trésor de Sainte-So-

(1) Cf. Emeric David, *Histoire de la gravure;* Francisque Michel, *Recherches sur le commerce des étoffes de soie, d'or et d'argent;* Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, 1re série, t. II, p. 100 et suiv.; Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. IV.

(2) *Orat. IV, de providentia,* Migne, *Patrol., gr.*, t. LXXXIII, p. 617.

(3) *Itinera et descriptiones Terræ Sanctæ*, éd. Tobler, t. I, p. 156. V. aussi Théodoret, *Hist. eccl.*, l. I, c. 29.

phie (1). Il indique et le mode de fabrication, et les sujets représentés. La nappe qu'on étendait sur l'autel était surtout d'une incomparable magnificence. Au centre, apparaissait le Christ, vêtu d'une tunique de pourpre et d'un manteau d'or aux reflets étincelants; il tenait ouvert de la main gauche le livre des Évangiles, et étendait en avant la main droite; à ses côtés se tenaient Paul et Pierre, portant l'un le livre sacré, l'autre la croix fixée à un bâton d'or; tous deux étaient vêtus de blanc. Les personnages étaient placés sous une coupole dorée, soutenue par quatre colonnes également dorées. Sur les bords étaient retracés les miracles du Christ; on y avait joint les bonnes œuvres de l'empereur et de l'impératrice, qui étaient représentés visitant les hôpitaux et les églises. Sur d'autres tissus, on voyait Justinien et Théodora réunis tantôt par la main de la Vierge, tantôt par la main du Christ. Agnellus mentionne en plusieurs endroits de riches étoffes, exécutées d'après les ordres des évêques de Ravenne. Plusieurs dataient de l'épiscopat de Maximien, contemporain de Justinien. Sur l'une d'elles était représentée toute l'histoire du Christ (2), et en deux endroits le portrait de l'évêque; sur une autre étaient brodées en or les images de ses prédécesseurs. Plus tard, dans la vie de Théodore, il est encore question d'un dessus d'autel, où était reproduite la création du monde (3). Ces tissus avaient sans doute été commandés aux fabriques de Constantinople, à moins que les manufactures orientales n'eussent alors une succursale à Ravenne : les termes employés par Agnellus donneraient quelque vraisemblance à cette dernière hypothèse. Une mosaïque de Ravenne montre qu'alors encore on ornait de sujets religieux les vêtements laïques : Theodora, à San-Vitale, porte un superbe manteau dont la bordure inférieure représente l'Adoration des Mages. Ces tissus de prix, fort recherchés en Occident, furent l'objet d'un important commerce. Pendant toute la première partie du moyen âge, l'Orient ne cessa d'en exporter, et le *Liber Pontificalis*, les inventaires des églises les mentionnent sans cesse.

(1) *Descriptio S. Sophiæ*, éd. de Bonn, v. 775 et suiv. V. Ducange, *Constant. christiana*, l. III, c. 65.

(2) Un écrivain postérieur, Nicéphore, *Antirrhetica*, l. III, c. 26, parle de tissus sacrés du même genre.

(3) Agnellus, *Liber pontificalis*, éd. Bacchini, t. II, p. 99, 100, 305.

CHAPITRE III.

LES MOSAÏQUES.

Quand on aborde l'étude des œuvres de l'art chrétien postérieures au commencement du quatrième siècle, on est frappé de la singulière extension que prit alors l'art de la mosaïque. Ce n'est pas qu'il n'eût été déjà fort répandu. On en retrouve les traces en Orient. Les Grecs le pratiquèrent et l'enseignèrent aux Romains. Sous l'empire, on s'en servit souvent pour la décoration des pavements; les découvertes de Pompéi ont prouvé qu'on l'employait aussi pour orner les parois des maisons (1). Les chrétiens le trouvèrent donc formé déjà, et de bonne heure en firent usage. On en retrouve des monuments même dans les catacombes romaines; mais, à partir du quatrième siècle, l'art de la mosaïque acquiert chez les chrétiens une importance nouvelle. On l'introduit dans la décoration des grands édifices religieux, et on lui attribue en quelque sorte la place d'honneur. A Rome, le baptistère de Sainte-Constance conserve encore des mosaïques, qui remontent au règne de Constantin (2). En Orient, cet art dut alors se développer dans ces églises si nombreuses et si riches qui, par les ordres de l'empereur, s'élevaient de tous côtés (3). Nous savons avec certitude que plusieurs d'entre elles étaient ainsi décorées. Il est question, dans une lettre de Constantin, des artistes en mosaïque qui avaient été employés à Constantinople (4).

(1) Je ne parle pas ici de la technique des mosaïques. On trouvera dans Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. IV, p. 158 et suiv. les principaux détails à ce sujet.

(2) Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, *Revue arch.*, oct. et nov. 1875, juin 1878.

(3) Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino magno constructis; passim.*

(4) *Cod. theodos.*, l. III, tit. IV.

Un curieux document, récemment publié par M. Sakkélion, bibliothécaire du monastère de Patmos, nous fait connaître des mosaïques de Bethléem qui, au neuvième siècle, passaient pour dater de l'époque de Constantin. « La bienheureuse Hélène, y dit-on, cette reine pieuse, après avoir retrouvé la croix salutaire, orna les saints lieux d'images vénérées. A Bethléem, elle éleva le grand temple de la mère de Dieu, et au couchant, dans la partie extérieure, elle fit représenter en mosaïque la naissance du Christ, la mère de Dieu portant sur sa poitrine l'enfant qui apporte la vie, et l'adoration des mages. Quand les Perses impies dévastèrent toutes les villes de l'empire romain et de la Syrie, brûlèrent Jérusalem et firent prisonnier le patriarche Zacharie... à leur arrivée à Bethléem, ils virent avec étonnement les images des mages persans, observateurs des astres, leurs compatriotes. Par respect et par affection pour leurs ancêtres, les vénérant comme s'ils étaient vivants, ils épargnèrent l'église... Elle a subsisté jusqu'à nos jours (1). »

Faut-il accepter ce témoignage sans restrictions? A l'époque où il fut rédigé, on aimait à rapporter au règne de Constantin beaucoup de souvenirs et de traditions artistiques; c'est une tendance qu'on remarque sans cesse dans les écrits de saint Jean Damascène. Les sujets dont il est ici question s'accordent bien cependant avec tout ce qu'on connaît de l'art au quatrième siècle. Vers la même époque, saint Grégoire de Nysse parle d'une mosaïque de pavement qui représentait le martyre de saint Théodore. Après avoir décrit des peintures murales qui offraient ce sujet, il ajoute qu'on le trouvait répété à terre, grâce au talent du mosaïste (2).

C'est encore au même siècle que j'inclinerais à rapporter une œuvre découverte récemment, et qui a donné lieu à d'importantes discussions. Lors des fouilles dirigées par M. Renan en Phénicie, on rencontra aux environs de Tyr, à Kabr-Hiram, une grande mosaïque de pavement, qui a depuis été transportée en France;

(1) « ... Καὶ τῷ πρὸς δύσιν ἔξωθεν μέρει μουσουργικοῖς ψηφώμασιν ἐξεικονίσασα τὴν ἁγίαν Χριστοῦ γέννησιν, καὶ τὴν Θεομήτορα, ἐγκόλπιον φέρουσαν τὸ ζωηφόρον βρέφος, καὶ τὴν τῶν μάγων μετὰ δώρων προσκύνησιν... » Ἐπιστ. συνοδ. τῶν ἁγιοτάτων πατριαρχῶν κ. τ. λ. πρὸς Θεόφιλον αὐτοκράτορα..., p. 30. Athènes, 1874. — Cette prise de Jérusalem eut lieu en 614. Il est aussi question dans cette lettre (p. 29) d'une mosaïque qui se trouvait à Chypre et qui représentait la Vierge, mais rien n'indique, même approximativement, à quelle époque elle avait été exécutée.

(2) *Orat. in S. Theod.*, éd. Migne, t. III, p. 739.

elle ne mesure pas moins de 14^{m},40 de longueur (1). Plusieurs parties distinctes la composent. Vers l'entrée, se présente d'abord un large carré, encadré par une bordure d'ornements géométriques. Aux quatre coins sont placés des vases, d'une forme élégante, d'où s'échappent des branches couvertes de feuillages et de fleurs; elles se répandent sur toute la surface du carré en de gracieux enroulements, et forment des médaillons où figurent des motifs empruntés à la chasse et à la vie champêtre. Des brebis, des chevaux, des serpents, des chiens, des lions, des oiseaux y sont représentés, et on y trouve le groupe du fauve terrassant la biche, si fréquent aux diverses époques des arts orientaux. Ce sont ensuite de petites figures humaines : un berger assis joue de la flûte, un paysan traîne par le licol son âne chargé de paniers. Au centre est un pressoir; deux enfants y travaillent, et le vin s'échappant de la cuve tombe dans une auge. Toute cette première partie offre de curieuses ressemblances avec les mosaïques de Sainte-Constance à Rome (2). Plusieurs motifs sont presque les mêmes, et on éprouve la même hésitation sur le sens qu'il y faut attribuer. Y doit-on voir quelque intention chrétienne? On a remarqué que le pressoir placé au centre semblait offrir l'image de la croix ; mais ces allusions, si elles existent, sont bien légères et bien incertaines encore. Les fidèles, nous le savons, ont aimé ces scènes champêtres ; souvent aussi ils ont représenté, avec une idée symbolique, des vases, d'où s'échappent les rameaux de la vigne céleste, et des scènes de vendange; mais, si une inspiration chrétienne semble avoir présidé à ce travail, elle est cachée, presque insaisissable ; on la sent mieux qu'on ne la prouve.

L'église se divisait en trois nefs. Entre les colonnes qui séparaient la nef centrale des deux autres, on avait placé des compartiments d'une décoration uniforme. Chacun d'eux renferme deux animaux qui se poursuivent, séparés par un arbre. Sur les côtés, s'étendent de longs parallélogrammes, encadrés par des torsades. Des médaillons, accotés deux à deux, y sont inscrits ; on en compte soixante et quatorze. Douze sont occupés par les images en buste des mois du calendrier macédonien. Ce sont des figures imberbes, sans traits distinctifs. Il n'en est pas de même des saisons, qui

(1) Renan, *Mission de Phénicie*, p. 607 et suiv., pl. XLIX ; *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 1862, p. 153, 157 et suiv., 161 et suiv. ; *Annales archéologiques*, 1863, 1864.

(2) Cf. aussi une mosaïque de Carthage : *Rev. arch.*, 1850, pl. 143.

remplissent quatre autres médaillons. L'hiver a la tête recouverte d'un capuchon, et tient dans ses bras un vase qui contient du feu; le printemps a une figure souriante et la tête couronnée de fleurs; les traits de l'été et de l'automne semblent moins caractérisés (1). Ces figures sont ailées. Tout près les quatre vents soufflent violemment, et portent des ailes à leurs têtes. Enfin, dans les autres médaillons, reparaissent des animaux réunis par groupes quelquefois répétés. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les poissons, le vieux symbole chrétien par excellence, se représentent jusqu'à huit fois, à intervalles à peu près réguliers.

Du côté où se trouvait l'autel, une inscription en mosaïque, entourée d'ornements géométriques, donne des détails sur l'exécution de ce pavement. Voici ce qu'on y lit : «Toute cette mosaïque, consacrée à l'illustre et très-vénéré martyr saint Christophe, a été exécutée entièrement sous Georges, archiprêtre et chorévêque, très-aimé de Dieu, sous le diacre Cyrus, épitrope, pour le salut des intendants et des laboureurs des deux domaines, de leurs enfants, des bienfaiteurs de l'église, à l'époque du très-pieux Zacharie, prêtre très-humble, au mois de Daisius de l'an 701, 9me indiction (?). » M. Renan croit qu'on doit ici calculer d'après l'ère de Sidon, ce qui donnerait l'an 575.

A ne considérer que l'œuvre même, il semble bien difficile d'y reconnaître un travail du sixième ou du septième siècle (2). Tout s'y oppose : le style et les motifs traités. Saint Nil et saint Astérius nous apprennent qu'au quatrième siècle les sujets de ce genre étaient fort en vogue; l'art flottait quelquefois indécis entre le paganisme et le christianisme. Les enroulements de feuillages, les petites figures sont exécutées dans un style qui convient au quatrième siècle : je crois qu'on doit adopter sur ce point les conclusions de MM. de Rossi et de Longpérier. Quant à l'inscription, il faut ou en calculer autrement la date, ou admettre qu'elle ne se rapporte pas à l'ensemble de la mosaïque (3).

(1) On peut comparer ces figures avec les représentations des saisons qu'on trouve dans les catacombes de Rome. V. Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, art. *Saisons*.

(2) Je n'ai pu voir l'ensemble de la mosaïque, qui est encore dans les caves du Louvre, faute d'un emplacement suffisant. Les compartiments sont entassés les uns sur les autres, tels qu'ils avaient été découpés pour le transport. M. Heuzey a eu l'obligeance de m'en montrer quelques-uns, mais il faudrait, pour avoir une idée exacte de cette œuvre considérable, qu'elle fût mise en place.

(3) Si on calculait d'après l'ère des Séleucides, on obtiendrait l'an 389. Il

Sans doute il serait plus intéressant de retrouver, au lieu de pavements, une mosaïque absidiale; mais les œuvres de ce genre qui furent exécutées en Orient, au quatrième et au cinquième siècles, ont été détruites. Le duc de Luynes signale cependant une mosaïque absidiale, dans une petite chapelle de Neby-Younès (1). L'inscription donne les noms des abbés et la date de 480 (si l'on calcule d'après l'ère de Tyr). Malheureusement le duc de Luynes n'a pas songé à décrire la mosaïque, et je ne sache pas que d'autres voyageurs en aient parlé.

A défaut des monuments disparus de la Grèce et de l'Asie, c'est aux églises de Ravenne que nous devons nous adresser. Là, en effet, dès le commencement du cinquième siècle, nous sommes pour ainsi dire en Orient, et les mosaïques que nous rencontrons ont presque la même importance que si elles décoraient les basiliques de Constantinople. On a ingénieusement appelé Ravenne une « Pompéi italo-byzantine; » mais il est juste d'ajouter que l'élément byzantin y domine. Quand on commença à y décorer avec soin les églises, l'art chrétien d'Orient était déjà formé (2),

n'est point rare, dans ces pays, de rencontrer au même endroit l'emploi simultané d'ères différentes. L'ère des Séleucides a été fort en usage dans la Syrie, quoique moins répandue sur la côte : cf. Waddington, *Rev. arch.*, 1865, p. 268 et suiv. On fait à cela deux objections. La première est fondée sur la paléographie de l'inscription. On y trouve, dit-on, des formes de lettres, des abréviations, des sigles qui indiquent une basse époque. Mais la paléographie des inscriptions est un mauvais guide, lorsqu'on en veut tirer des règles trop générales ; elle varie de pays à pays. En Syrie, on rencontre de bonne heure ces formes abréviatives. Si je consulte le recueil des inscriptions de Syrie de M. Waddington, j'y trouve ΠΡΕCΒ/ pour πρεσβυτέρου en 318 (nº 2258), ȣ pour ΟΥ, / pour καὶ en 389 (nº 1965). La seconde objection se tire du calcul des indictions. Mais l'inscription porte à cet endroit ΤΝΑȣ, et si M. Renan transcrit ΙΝΔΘ, c'est une restitution hypothétique plutôt qu'une lecture. Je ne prétends pas qu'on doive rejeter la date de 575 pour adopter celle de 389, mais du moins la dernière serait moins inadmissible qu'on ne l'a cru. Non loin de Kabr-Hiram, à Nébi-Younès, on a découvert une autre mosaïque du même genre, bien que de dimensions plus petites. Renan, *Mission de Phénicie*, p. 512. Cependant les motifs qui, sur la première, indiquent le mieux le quatrième siècle manquent ici. Du reste il est difficile d'en bien juger, car on n'en a point publié de dessins. Là encore se trouvent des dates qui, calculées d'après l'ère de Sidon, donneraient 554 et 584.

(1) De Luynes, *Voyage d'exploration à la mer Morte*, p. 16.

(2) Il paraît qu'avant le commencement du cinquième siècle, Ravenne ne possédait pas encore de grande basilique. L'évêque Ursus en construisit alors une qu'Agnellus a décrite, mais sans nous dire quels sujets étaient représentés sur les mosaïques. Jusqu'au milieu du siècle dernier, on voyait des mosaïques dans l'abside de cette église. Buonamici, *Metropolitana di Ravenna*, 1749, Tav.

Ravenne était en relations continuelles avec Constantinople; elle devait en subir entièrement l'influence (1). L'absence de traditions artistiques antérieures contribuait encore à favoriser le libre développement de ces éléments étrangers; aussi ne s'agit-il point là d'un travail d'imitation; l'art oriental est en quelque sorte transplanté à Ravenne et s'y épanouit en pleine terre, longtemps même avant la fondation de l'exarchat (2).

Peu de villes prédisposent mieux l'esprit à se pénétrer des souvenirs du passé. Des rues désertes, un grand air de tristesse et d'abandon répandu sur toutes choses, donnent bientôt au voyageur l'impression d'une ville à demi morte. L'aspect intérieur des églises, il est vrai, attire d'abord peu l'attention ; plusieurs ont eu à subir dans ces derniers siècles d'inintelligentes restaurations. Mais, dès qu'on franchit le seuil, le regard est saisi par ces grandes mosaïques qui se développent, tantôt au fond des absides, tantôt le long des parois. L'effet est profond sur ceux-là même qui ont déjà étudié à Rome des œuvres du même genre : on se sent ici en présence d'un autre art (3).

Deux œuvres nous restent pour la première partie du cinquième siècle. La plus importante est la décoration du baptistère orthodoxe, qui date de l'épiscopat de Néon (451) (4). Au centre de

A et A+, les a reproduites. Malgré une inscription qui indique une basse époque, il y a vu une œuvre ancienne. De cette décoration, on a transporté à la chapelle du palais archiépiscopal la Madone et les deux saints qui occupent le fond.

(1) Cette influence orientale à Ravenne est sensible en toutes choses. Parmi ses évêques, plusieurs portent des noms et des surnoms grecs. Une fausse tradition faisait venir les dix-sept premiers de la Syrie : Agnellus, *Liber pontific.*, éd. Bacchini, t. I, p. 226, 234. Plus tard, au neuvième siècle, Agnellus, dont l'ignorance est si grande et le latin si barbare, donne sans cesse la traduction des expressions grecques et des noms grecs qu'il emploie.

(2) M. Labarte, *Hist. des arts industriels*, t. IV, p. 177, a soutenu avec raison que Ravenne employait, dès le cinquième siècle, des artistes de Constantinople.

(3) Je citerai ici une fois pour toutes les publications principales qui ont trait aux mosaïques de Ravenne : Ciampini, *Vetera monimenta*, 1690, ouvrage précieux, mais qui ne donne malheureusement que de détestables reproductions ; Quast, *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna*, 1842 ; Garrucci, *Storia della arte cristiana ;* Rahn, *Ravenna*, 1869 ; Richter. *Die Mosaïken von Ravenna*, 1878 ; Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, 1875, t. I, c. 1 et 2. Un photographe de Ravenne, M. Ricci, a eu l'heureuse idée de reproduire en détail tous les monuments de cette ville ; il a formé ainsi une véritable collection archéologique fort utile de plus de quatre cents photographies.

(4) « Fontes Ursianæ ecclesiæ pulcherrime decoravit. Musivo et auratis tessellis apostolorum imagines et nomina cameræ circumpinxit, » etc. Agnellus, t. I, p. 237-238.

la coupole domine un sujet approprié à la destination de l'édifice, le baptême du Christ. Saint Jean-Baptiste est debout sur la rive du Jourdain : il est couvert d'une draperie qui laisse à nu les jambes et une partie de la poitrine; de la main gauche il tient une grande croix toute semée de gemmes et d'or , de la main droite il verse sur la tête du Christ l'eau contenue dans une patène. Le Christ est dans l'eau jusqu'à la ceinture ; le visage allongé, la barbe, les longs cheveux tombant en boucles sur les épaules lui donnent le type de figure dès lors arrêté. Au-dessus de lui plane une colombe, symbole du Saint-Esprit. Mais la présence d'un dieu fluvial personnifiant le Jourdain est un des détails les plus curieux de ce tableau : à demi plongé dans les flots, il tient déployée sur ses mains une draperie qu'il semble présenter au Christ; sa longue barbe, d'un aspect fangeux (1), un roseau entre ses bras, une couronne de feuilles sur sa tête précisent son rôle. Nous retrouvons ici ce mélange des idées chrétiennes et de la mythologie païenne que nous avons déjà constaté plus haut, et c'est avec raison qu'on a remarqué que cette figure du Jourdain semblait copiée sur un modèle antique (2).

Tout à l'entour du médaillon qui encadre cette scène se déroule une longue bande circulaire avec les images en pied des douze apôtres. Ils portent tous des couronnes dans leurs mains recouvertes de draperies, et forment ainsi comme un cortége d'honneur autour du Christ. Cependant, si l'aspect général est le même, on a cherché à introduire dans les attitudes quelques légère variantes : les uns sont vus de face, les autres de profil : on évitait ainsi une trop grande monotonie, tout en respectant l'ordonnance régulière et uniforme de l'ensemble. On s'est aussi attaché à marquer la physionomie particulière des apôtres : saint Pierre et saint Paul ont leurs traits traditionnels, les autres, dont le type était moins bien fixé, se distinguent cependant par certains détails du visage. Plus bas, une seconde bande de mosaïques présente des motifs d'un genre tout différent. Sous des plafonds soutenus par quatre colonnes, on aperçoit tantôt des *cancels*, tantôt des trônes ou des autels

(1) Le P. Garrucci voit ici une preuve de l'origine grecque de cette œuvre : « Amano i Greci figurare le imagini barbate, e pare che questo musaico sia disegnato da un artista greco, o almeno nutrito in quella scuola : di che abbiamo un argomento nell' affettata desinenza in N delle iscrizioni sui quattro libri evangelici : EVANGELIVN, MARCUN, MATTHEUN, LVCAN, se non è piuttosto tronco in vece di LVCANVN. » *Storia.*, *Musaici*, *Dichiaraz.*, p. 34 et 36.

(2) Cavalcaselle et Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t. I, p. 29-30.

sur lesquels sont ouverts les livres des Évangiles (1). Enfin, plus près encore du sol, au milieu d'arabesques d'or, on voit huit figures d'apôtres ou de saints.

Le séjour de la cour impériale à Ravenne donnait alors à cette ville une grande importance. Il était naturel que l'art religieux s'en ressentît. Galla Placidia comblait de présents les églises de Ravenne (2) : elle en fit élever elle-même plusieurs ; l'une d'elles conserve encore les riches mosaïques dont on l'avait ornée (3). Quand on pénètre dans l'église des SS. Nazaire et Celse, on admire tout d'abord combien l'ensemble même de la décoration est encore intact. Dès l'entrée, au-dessus de la porte, la mosaïque qui représente le Bon Pasteur rappelle, par la liberté du style, les œuvres antérieures. Assis au milieu de son troupeau, le berger caresse de la main droite une brebis, tandis que de la main gauche il tient une croix à longue hampe ; le visage, entouré de cheveux blonds, est d'une beauté calme et régulière. Le paysage qui sert de cadre à cette scène est rendu avec un sentiment assez sincère de la nature, et l'ensemble laisse une impression de vie et de grâce. Un vestibule, décoré d'ornements géométriques, conduit jusqu'au centre de la chapelle : là, sur le fond bleu de la coupole parsemé d'étoiles, se détache une grande croix d'or ; les pendentifs présentent les symboles des quatre évangélistes. Dans chacune des arcades inférieures, on voit deux personnages drapés à l'antique, et à terre un vase où boivent deux colombes. A droite et à gauche, dans les bras de la croix formée par l'édifice, un même sujet se répète : des arabesques d'or courent sur le fond bleu de la voûte ; deux figures d'hommes, également dorées, s'y encadrent et le centre offre le monogramme inscrit dans un médaillon et entouré des lettres symboliques A et ω ; au fond, au milieu d'arabesques où se mêlent le vert et l'or, deux cerfs boivent à une source. Enfin, à l'extrémité de la chapelle, se place une scène dont l'interprétation a été discutée : le personnage qui y est représenté tient une longue croix appuyée sur son épaule droite, dans la main gauche un livre ouvert. Devant lui un feu est allumé, sur lequel est placé un

(1) Sur cette partie de la mosaïque, cf. De Rossi, *Bullett.*, 1872, p. 137-138, tav. VIII. Il faut comparer avec les détails d'architecture des mosaïques de Salonique dont je parle plus loin : les analogies sont frappantes.

(2) « Istius (Petri) temporibus Galla Placidia Augusta multa dona in ecclesia Ravennæ fecit. » Agnellus, t. I, p. 232.

(3) « Capellam in qua ejus et filiorum suorum Valentiniani et Honoriæ... corpora requiescunt. » Muratori, *Script. rer. ital.*, t. I, p. II, p. 576. Agnellus, t. I, p. 287.

gril, et tout près, dans une armoire, on aperçoit des livres qui portent écrits les noms des quatre évangélistes (1).

Les deux œuvres dont on vient de lire la description rapide se recommandent entre toutes à l'attention ; elles ne nous sont point arrivées mutilées et à l'état de fragments. Si elles ont eu à souffrir çà et là des atteintes du temps et des restaurations modernes, ces dégradations partielles n'ont pas altéré la disposition générale, et une impression précise se dégage sans effort de cette étude : nous sommes en présence d'un art de transition, à demi engagé encore dans le passé, à demi tourné vers l'avenir. Dans le détail même de l'œuvre, l'ornementation, quoique très-riche, est plus sobre que dans les œuvres postérieures : on n'y emploie qu'avec réserve ces gemmes qu'on sèmera plus tard à profusion sur les vêtements et sur les accessoires.

Galla Placidia avait élevé à Ravenne d'autres églises qui furent aussi décorées de mosaïques. Lors d'un voyage à Constantinople, menacée de périr dans une tempête, elle fit vœu de consacrer une église à saint Jean l'évangéliste (2). Nous savons qu'on y plaça des images des empereurs et des impératrices, ainsi qu'un portrait en pied de l'évêque Pierre. L'évêque était représenté avec une longue barbe, dans l'attitude de l'oraison ; à côté de lui se tenait un ange qui recueillait ses prières (3). L'église existe toujours, mais les mosaïques ont disparu (4).

(1) C'est à tort que Ciampini, Hubsch, Rahn, etc., avaient voulu y voir le Christ. On propose aujourd'hui d'y reconnaître saint Laurent, comme semble l'indiquer le gril. M. de Rossi fait remarquer que, sur plusieurs monuments, saint Laurent est ainsi représenté avec la croix sur l'épaule : De Rossi, *Musaici di Roma*, à propos de la mosaïque de Saint-Laurent-hors-les-Murs ; Richter, *ouvr. cité*, p. 31 et suiv.

(2) « ... Ædificavit ecclesiam S. Johannis evangelistæ. Cum esset angustiosa per discrimina maris gradiens, orta procella, carina quassata a fluctibus, putans mergi in profundum, Deo votum vovit de apostoli ecclesia. Liberata est a furia maris, et infra tribunam ipsius ecclesiæ super capita imperatorum et augustarum legitur ita, » etc. Agnellus, éd. cit., t. I, p. 287. Cet événement eut lieu en 425.

(3) « Et infra ecclesiam B. Johannis evangelistæ jussit Galla Placidia pro illius (Petri) sanctitate ejus effigiem tessellis exornari in pariete tribunali post tergum pontificis, supra sedem ubi pontifex sedet. Quæ effigies ita est facta, prolixam habens barbam, extensis manibus, quasi missas canit, et hostia veluti super altare posita est, et ecce angelus Domini in aspectu altaris illius orationes suscipiens est depictus. » *Id.*, t. I, p. 232.

(4) Il en existe une description dans Rubeus, *ouvr. cité*, p. 98. — Quant aux fragments de mosaïque incrustés dans une des chapelles de l'abside, on est aujourd'hui d'accord pour y voir un pavement du moyen âge : Aus'm Weerth,

Rome, à la même époque, s'enrichissait d'œuvres nombreuses du même genre. Je ne m'en occuperai pas ici, afin de ne point m'écarter du caractère spécial de ce travail. Si les influences orientales s'exercent alors à Rome, si dans les compositions, dans le style, dans la technique on en aperçoit les traces, il n'en est pas moins vrai que les traditions locales y subsistent avec plus d'énergie et de vitalité. Le rôle de l'Orient dans l'art chrétien du cinquième siècle est assez considérable, pour qu'on ne cherche point à le grandir, à l'aide d'hypothèses incertaines. Plus tard, au sixième, au septième, au huitième siècle, l'art grec dominera à Rome, mais dans des œuvres où son influence est manifeste, à la suite d'événements que l'histoire fait connaître.

Si nous revenons à l'Orient même, c'est à la fin de cette période, vers les approches du règne de Justinien, qu'il faut placer sans doute les grandes mosaïques de l'église de Saint-Georges à Salonique (1). J'ai déjà dit dans un autre travail qu'aucun document ne nous en faisait connaître la date, mais qu'elles appartenaient certainement aux six premiers siècles. Malgré l'incertitude qui résulte de ce manque de renseignements, je les crois antérieures au mouvement artistique qui se manifeste sous Justinien (2).

La grande coupole qui forme cette église était tout entière décorée de mosaïques. La disposition décorative était analogue à celle du baptistère de Ravenne : au centre, encadrée dans un médaillon, devait se trouver soit l'image du Christ, soit quelque scène des livres saints. On ne voit plus aujourd'hui que quelques traces de la bordure, composée de feuillages et de fruits. Tout autour se déroulait une large zone, correspondant à celle qui, dans le baptistère de Ravenne, présente les images des apôtres : elle a également disparu. Au-dessous s'en trouve une autre, la seule qui subsiste aujourd'hui, en grande partie du moins. Elle est divisée en compartiments : chacun d'eux contient plusieurs saints

Der Mosaikboden in S. Gereon zu Cöln., Taf. XII ; Muntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie*, p. 16; Richter, *ouvr. cité*, p. 112. La barbarie de l'exécution ne permet à ce sujet aucun doute.

(1) Texier et Poplewell Pullan, *Architecture byzantine*, pl. XXX-XXXIV, ont publié ces mosaïques en chromo-lithographie.

(2) *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, t. I, p. 319 et suiv., où j'ai cherché à rectifier quelques détails de l'étude de Texier. — Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, t. I, p. 194, les attribue au siècle de Constantin : je crains que ce ne soit en exagérer l'antiquité. Il est certain cependant que dès cette époque Salonique avait une grande importance aux yeux du premier empereur chrétien : elle avait même failli devenir capitale avant Byzance : v. Cédrénus, éd. de Bonn, t. I, p. 496.

debout, dans l'attitude d'orants, au milieu d'un riche encadrement architectural. Le style des édifices qui y sont reproduits mérite d'être étudié : il participe à la fois de l'art ancien et de l'architecture byzantine nouvelle (1).

Les saints ici représentés étaient accompagnés d'une légende qui indiquait leur nom, le mois de leur fête et leur profession. Treize noms se retrouvent encore :

Eucarpion, guerrier, au mois de décembre ;
Romanos, prêtre ;
Damien, médecin, au mois de septembre ;
Cosmas, médecin, au mois de septembre (2) ;
Porphyrios, au mois d'août ;
Onésiphore, guerrier, au mois d'août ;
Philémon, joueur de flûte, au mois de mars ;
Léon, guerrier, au mois de juin ;
Thérinos, guerrier, au mois de juillet ;
Philippos, évêque, au mois d'octobre ;
Priscos, guerrier, au mois d'octobre ;
Basiliscos, guerrier, au mois d'avril ;
Ananias, prêtre, au mois de janvier.

Il serait difficile de déterminer quels motifs ont porté à choisir ces saints. On remarquera seulement que les guerriers forment la majorité. Tous ont le même costume : sur la tunique, nouée à la ceinture, est jetée la chlamyde agrafée vers l'épaule droite ; ce dernier vêtement est orné d'un large *clavus* brodé sur le devant (3). Les autres personnages sont vêtus d'une longue robe sans manches (φαινόλιον) qui tombe jusqu'aux pieds et couvre la tunique. Ce second costume est donc commun à des prêtres et à des laïques. Je ne crois pas cependant qu'on en puisse tirer aucun renseignement précis pour la date de cette décoration (4).

Le travail de ces mosaïques est de toute beauté. Malgré leur affreux état de mutilation, leurs tons passés, leurs figures détruites, elles sont encore d'un très-grand effet. Les moindres détails de l'ornementation témoignent d'un goût fin et délicat : les arabesques, les bandes à palmettes sont élégamment dessinées. On peut en dire autant de trois petites voûtes absidiales décorées à la

(1) V. ce que j'en ai dit, *ouvr. cité*, p. 320.

(2) M. Texier a lu l'inscription de Cosmas qui a depuis lors disparu.

(3) Sur ce vêtement, v. Weiss, *Kostümskunde im Mittelalter*, p. 104 et suiv. Sur les monuments byzantins, les saints guerriers ont tantôt ce costume, commun aux courtisans et aux fonctionnaires, tantôt le costume militaire.

(4) Martigny, *Dictionn.*, art. Vêtements des ecclésiastiques.

même époque. Des ornements géométriques, des oiseaux, des fruits, tels sont les motifs qu'on y trouve.

Si nous passons au règne même de Justinien, il est important de rechercher quelle put être la part de ce prince dans la décoration en mosaïques de Sainte-Sophie. Mais il n'est point aisé d'arriver sur ce point à des conclusions précises, et les documents écrits aussi bien que les parties de la décoration qui subsistent encore sont d'une interprétation difficile. A la vérité, il semble certain que Justinien s'empressa de faire orner de mosaïques l'église à peine construite. Plus tard, quand la grande coupole s'écroula, les architectes assurèrent que l'accident devait être en partie attribué à la trop grande hâte avec laquelle on avait retiré l'armature de bois, pour permettre aux mosaïstes de se mettre à l'œuvre (1). Deux écrivains contemporains, Procope et Paul le Silentiaire, se sont attachés à nous faire connaître l'église à cette époque : ce serait donc chez eux qu'on s'attendrait à rencontrer des détails sur ces œuvres. Procope, dans le premier livre du *De ædificiis*, décrit longuement une mosaïque qui se trouvait dans le palais et qui représentait les victoires du règne de Justinien (2) ; mais il ne dit rien de celles qui ornaient les églises. Cependant, si la mosaïque où on a voulu voir l'image de Justinien, et que nous décrivons plus bas, avait existé dès cette époque, il serait bien surprenant que l'historiographe officiel n'en eût point fait mention. La description de Paul le Silentiaire est plus complète et plus détaillée, et il y est à plusieurs endroits question de mosaïques. Dans l'atrium même, le mur était orné d'œuvres de ce genre qui représentaient non point des sujets religieux, mais des animaux (3). Nous savons déjà par S. Nil que ce système de décoration était alors fort en usage. Ailleurs, on voyait des cornes d'abondance pleines de fruits, des paniers, des rameaux où se posaient des oiseaux ; une vigne aux feuilles d'or s'étendait çà et là (4). Cette ornementation délicate était bien dans le style de cette époque, et on la retrouve dans plus d'un monument. Arrivons aux parties principales. La voûte est à fond d'or, et l'œil est ébloui par des reflets étincelants : « On croirait voir le soleil à midi, lorsqu'il a doré tous les monts (5). »

(1) *Anonymi de S. Sophia* dans Banduri, *Imperium orientale*, t. I, *Antiquit. Constant.*, l. IV, 222 ; Codinus, éd. de Bonn, p. 144.

(2) *De ædificiis*, l. I, c. 10.

(3) *Descriptio S. Sophiæ*, éd. de Bonn, v. 607-612.

(4) *Id.*, v. 649-657.

(5) *Id.*, v. 668 et suiv.

L'écrivain indique aussi l'emploi de l'argent, et la mention des mines de Sunium précise l'indication : l'argent avait été choisi comme fond pour l'abside ; mais là s'arrêtent les détails, et on a lieu de s'en étonner. De même, à l'endroit où il parle de la mosaïque de pavement, il n'indique point qu'aucun sujet y fût représenté (1) : plus tard, quand il fallut restaurer l'église, on y reproduisit les quatre fleuves du paradis terrestre tombant dans la mer (2). Paul le Silentiaire ne semble guère disposé à rien omettre : il nous parle des moindres motifs de la sculpture décorative, des pièces d'orfévrerie, des lampes, etc. ; comment donc laisse-t-il de côté de grandes mosaïques à personnages? En faut-il conclure qu'en 562, époque qu'on attribue à la rédaction de son poëme, ces grandes mosaïques n'étaient pas encore exécutées ?

Je ne m'occuperai point d'autres documents d'une autorité et d'une importance moindres ; j'ai voulu montrer qu'il était impossible de tirer des écrivains des indications exactes. Dans la suite, Sainte-Sophie passa par bien des vicissitudes : tantôt on chercha à compléter la décoration de l'église, tantôt on la restaura après de graves accidents. Mais en général ni les auteurs byzantins ni les pèlerins d'Occident ne se préoccupent de nous renseigner sur ce qui nous intéresse ici (3). Au seizième siècle, Pierre Gylle lui-même, dans son excellent ouvrage, ne semble point y songer.

Au commencement du dix-huitième siècle, Banduri reçut d'un de ses amis une description fort soignée de Sainte-Sophie : on y trouve quelques détails sur ce qui subsistait encore des mosaïques. « Dans le narthex au-dessus de tout cet encroutement de marbre qui va jusqu'au haut des portes, on voit plusieurs figures et croix en mosaïque, que les Turcs n'ont pas si fort effacées, que l'on n'y remarque bien encore, au-dessus de trois portes du milieu, une image du Sauveur assis qui donne sa bénédiction à un empereur prosterné à ses pieds, et d'une Παναγία ou Notre-Dame qui est à sa droite, avec le Πρόδρομος ou saint Jean-Baptiste, qui est

(1) *Id.*, v. 664 et suiv.

(2) Banduri, *Imperium orientale*, t. I, *Antiq. Constant.*, l. IV, 223 ; Codinus, *De signis*, éd. de Bonn, p. 144-145.

(3) On trouve dans la relation d'Antoine de Novgorod (1200) le passage suivant : « Deinde venitur ad ecclesiam Lazari pictoris, qui primus in templo S. Sophiæ pinxit, virginem videlicet Christum gestantem, quam videre est in sanctuario, et angelum utrumque. » Riant, *Exuviæ sacræ Constant.*, t. II, p. 29. Le mot *pinxit* pourrait s'appliquer ici à des mosaïques, mais il serait difficile de déterminer la valeur de cette tradition.

à sa gauche. Dans le haut de l'espace qui se trouve entre les portes occidentales de ce vestibule, il y a deux grandes entrées ou portails où l'on remarque encore plusieurs images en bas-relief. » A un autre endroit, dans la description du gynécée, on lit : « Le dessus était autrefois tout revêtu de figures en mosaïque, comme on en voit encore des restes en plusieurs endroits ; mais à présent il n'y en a plus : les Turcs l'ayant enlevée, comme ils font encore tous les jours, avec de grandes perches, ou bien jettent par-dessus plusieurs couches de chaux et de blanc pour en cacher les figures qui y paraissent ; ils n'ont pu cependant si bien faire qu'il ne soit resté quantité de ces figures, tant dans les premières galeries que dans l'église. On y voit encore deux grands séraphins au-dessous de la partie orientale du dôme, quatre saints et une vierge au milieu, qui sont sous l'arcade orientale. Deux grands anges et une Véronique au-dessus du *Sancta Sanctorum* ; et enfin une grande image de la mère du Sauveur assise dans un trône et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus qui donne la bénédiction ; elle est dans le fond de l'église, au milieu d'un demi-dôme tout encrouté de mosaïque... »

Arrivons enfin à l'ouvrage le plus important sur ce point. En 1847, des travaux de restauration furent entrepris à Sainte-Sophie sous la direction de l'architecte Fossati, M. de Salzenberg put alors étudier à loisir l'édifice, et recueillir les matériaux du bel ouvrage qu'il publia en 1854 sur les monuments chrétiens de Constantinople (1). Malgré le mérite de cet important travail, il est difficile de se rendre un compte exact des mosaïques de Sainte-Sophie qui y sont décrites et reproduites. De quelle époque datent-elles? Sans doute, toutes n'appartiennent pas à une même période, et M. de Salzenberg ne parle de l'époque de Justinien qu'avec une certaine réserve (2) : il paraîtrait même qu'il a avoué depuis que ses doutes à ce sujet n'avaient fait que croître. J'ajouterai que, quelque soin qu'on ait apporté à l'exécution des planches de cet ouvrage, il serait imprudent d'accepter leur témoignage en toute confiance. On peut leur reprocher de donner çà et là aux figures une physionomie un peu moderne, d'adoucir l'aspect général et même les traits.

(1) *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V bis XII Jahrundert*, Berlin, 1854.

(2) « ... Die meisten, mit Ausnahme des westlichen und östlichen Tragbogens, möchten der Zeit Justinians angehören, wenngleich Paulus Silentiarius, der sonst so genau ist, nicht in eine nähere Beschreibung derselben eingeht. » *Id.*, p. 32.

S'il est difficile de s'arrêter à une date précise, on doit admettre cependant que quelques-unes de ces mosaïques appartiennent à la période de deux siècles et demi environ qui nous occupe ici. Parmi les plus anciennes je rangerais volontiers la figure d'ange qui se détache sur fond d'or au-dessus du *Bêma*. La grande mosaïque placée au-dessus des portes du narthex semble plus récente (Pl. XXVIII). Le Christ y est représenté dans tout l'éclat de la puissance, assis sur un trône magnifique, bénissant d'une main, tenant de l'autre un livre ouvert avec la légende : « Paix à vous : je suis la lumière du monde. » A droite et à gauche, deux médaillons encadrent les têtes de la Vierge et de l'archange Michel, que le correspondant de Banduri prenait à tort pour saint Jean-Baptiste. Aux pieds du Christ est prosterné un empereur richement vêtu et ceint du diadème nimbé. Cet empereur est barbu, ce qui est absolument contraire au type de Justinien, tel que nous le connaissons par les monuments et surtout par les médailles. Si l'on consulte la numismatique byzantine, il faut descendre jusqu'à Maurice Tibère (582-602) pour rencontrer un empereur portant la barbe (1); encore n'est-ce qu'une exception, et Phocas est le premier qui soit ainsi représenté habituellement (2). Ce détail est déjà concluant, mais en outre l'ensemble de la mosaïque ne permet guère de songer au sixième siècle. J'y reconnais volontiers toutes les qualités qu'on y a signalées (3), mais ces qualités ne sont pas l'apanage exclusif du sixième siècle, et on les retrouve au même degré dans des œuvres postérieures. Les images de la Vierge, de S. Pierre et de S. Paul, reproduites à la planche XXII, datent du règne de Basile le Macédonien : c'est Constantin Porphyrogénète qui nous l'apprend (4). On en peut dire autant, je crois, des grandes figures de saints et de prophètes représentés debout, sous des arcades, dans une attitude hiératique (Pl. XXVIII, XXIX, XXX) : Jonas, Jérémie, Habacuc, saint Anthime, saint Basile, saint Grégoire le théologien, saint Denys, saint Nicolas, saint Grégoire l'Arménien. Ce système de décoration apparaît de bonne heure dans l'art oriental, et nous l'avons déjà vu employé à Saint-Georges de Salonique. Néanmoins on rapprocherait plus justement cette partie des mosaïques de Sainte-Sophie des minia-

(1) Sabatier, *Description des monnaies byzantines*, t. I, pl. XXV, n° 17.

(2) *Id.*, pl. XXVI-XXVII.

(3) Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. I, p. 36. Schnaase, *Gesch. der bildenden Künste im Mittelalter*, t. I, p. 202.

(4) *De Basilio Macedone*, c. 79.

tures du *Ménologe Basilien :* les attitudes sont analogues, et on remarque une même tendance, de plus en plus accentuée, à allonger les figures et à leur donner une expression ascétique. Il faut mentionner enfin dans le gynécée une mosaïque représentant la Pentecôte, mais M. de Salzenberg n'en a donné qu'une reproduction à une trop petite échelle.

L'Orient offre encore d'autres mosaïques de la même période. Les plus importantes sont celles qui, à Salonique, décorent l'ancienne église de Sainte-Sophie, aujourd'hui transformée en mosquée. Le plan de cet édifice reproduit en partie celui de la grande église de Constantinople; la tradition veut que les mêmes architectes y aient travaillé. Mais nous avons des données plus précises encore sur la date de la décoration. Dans le bas de la mosaïque qui occupe l'abside, on lit une longue inscription moitié liturgique, moitié historique, malheureusement fort mutilée. Il y est question d'un évêque Constantin qu'il faut placer, je crois, entre 549 et 582 (1); nous serions donc en présence d'une œuvre remontant au règne de Justinien ou de ses premiers successeurs.

Dans l'abside est représentée la Vierge : elle est assise sur un trône orné de gemmes et porte dans ses bras l'enfant Jésus, dont on distingue le nimbe crucifère. Les vêtements de la Vierge sont bleus; la tête est ceinte du nimbe, mais la figure a été détruite. Le sol est figuré par des tons bleus et verts; les bandes qui forment la bordure renferment des arabesques d'or, qui courent sur un fond vert, et des ornements géométriques. Les murs latéraux sont aussi décorés de carrés, contenant alternativement des croix et des feuilles (2).

Dans la coupole on a placé l'Ascension du Christ (3). La composition est à peu près la même que celle qu'on retrouve encore aujourd'hui sur les fresques des églises byzantines. Le Christ était représenté assis, encadré dans un grand médaillon, mais cette partie a presque entièrement disparu. Deux anges soutiennent le médaillon et volent les ailes déployées. Au-dessous la Vierge est debout, dans l'attitude de l'oraison, nimbée et vêtue de bleu. A ses côtés sont placés deux anges dont elle est isolée

(1) J'ai donné ailleurs les raisons qui me portent à fixer cette date : *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome,* t. I, p. 329 et suiv.

(2) Ces détails sont reproduits dans Texier et Poplewell Pullan, *ouvr. cité*, pl. XXVI.

(3) *Id.*, pl. XL, XLI.

par des arbres : ces anges portent un sceptre et un globe sur lequel sont inscrits les sigles du nom du Christ : $\overline{IC}$ $\overline{XC}$. Les apôtres viennent ensuite, répartis des deux côtés, d'après une disposition analogue à celle que nous avons vue à Ravenne ; des arbres, qui se détachent sur le fond doré, les séparent les uns des autres. Il y a dans leurs attitudes une certaine recherche de variété : la plupart lèvent la tête vers le Christ ; ils se le montrent, et quelques-uns même placent leurs mains au-dessus de leurs yeux, comme pour se garantir du soleil et le mieux distinguer. La mosaïque est en trop mauvais état pour qu'on puisse rechercher quels types de figures l'artiste avait donnés aux différents apôtres. On voit seulement que quelques-uns d'entre eux portaient des croix fixées à un long bâton, d'autres des livres ornés de gemmes ou de simples rouleaux.

Cette mosaïque appartient-elle à la même époque que celle de l'abside? Il faudrait, pour l'affirmer, qu'une inscription en fixât également la date : or on ne trouve ici qu'une longue légende liturgique, dont le texte est emprunté aux livres saints. Je crois qu'il existait jadis une autre inscription ; j'en ai reconnu quelques lettres, mais fort éloignées les unes des autres et ne donnant aucun sens. On pourrait noter peut-être quelques différences de travail entre la décoration de l'abside et celle de la coupole. Le style de cette dernière et surtout certains détails, tels que l'absence de nimbes pour les apôtres, ne permettent guère cependant de songer à une époque plus récente.

D'autres églises de Salonique étaient encore ornées de mosaïques datant à peu près du même temps. On en trouve des traces en particulier dans la mosquée d'Eski-Djouma : à l'étage supérieur, qui formait le gynécée, les douze arcades du côté droit présentent tantôt des guirlandes de fruits, tantôt des vases et des arabesques ; le centre est partout occupé par un médaillon qui renferme une croix à quatre branches. Ces vestiges permettent de supposer que l'église tout entière était autrefois ornée de mosaïques ; quant aux motifs qui y sont traités, ils conviennent à l'art du cinquième ou du sixième siècle. Ailleurs, existait une mosaïque représentant saint Démétrius (1).

Il est moins facile de juger de la mosaïque du mont Sinaï qu'on attribue à cette même époque. M. Léon de Laborde, qui l'a dessinée, dit qu'elle est toute noircie par la fumée de l'encens : la reproduction qu'il en a donnée est par suite fort vague dans les

(1) *Id.*, p. 137.

détails (1). Cette mosaïque décore une chapelle consacrée à sainte Catherine d'Alexandrie, dans la grande église de Sainte-Marie. Dans l'abside est représentée la Transfiguration du Christ. Le Sauveur s'élève dans les airs, les mains jointes, au centre d'une auréole qui l'entoure tout entier. Les trois apôtres qui assistent à cette scène sont à genoux : saint Pierre, comme frappé de terreur, est prosterné à terre et se cache la figure dans les mains; saint Jean et saint Jacques lèvent le bras en signe d'étonnement. Debout, aux deux côtés, se tiennent Moïse et Elie, sous les traits de vieillards, avec de longs cheveux et une longue barbe; ils montrent de la main le Christ. Les noms de tous ces personnages sont écrits et précédés d'une croix. On peut noter, comme signe caractéristique, l'absence de nimbes, sauf pour le Sauveur. Tout autour, trente médaillons contiennent les portraits en buste de prophètes, d'apôtres, d'évangélistes, également désignés par des inscriptions (2). Ici, comme dans la scène précédente, il est malheureusement impossible d'étudier les types qu'on avait donnés à ces personnages.

Sur l'arc extérieur à l'abside, aux côtés d'une fenêtre, sont traités deux sujets bibliques. A gauche, Moïse est à genoux devant le buisson ardent; à droite, il reçoit de Dieu les tables de la Loi. Ces deux derniers événements s'étaient passés sur le Sinaï, et il était naturel que l'artiste eût songé à les retracer. Quant à la Transfiguration, elle avait été choisie à cause des rapports qu'elle offrait entre Moïse et le Christ, entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi. L'ensemble de la décoration était donc inspiré par l'histoire du Sinaï; elle avait un caractère local.

Sur cet arc extérieur on trouve encore deux anges qui volent, les ailes étendues. Ils devaient sans doute accompagner une figure du Christ, ou tout au moins soutenir un médaillon renfermant sa tête, son nom, un monogramme ou une croix (3). Au-dessous, deux têtes offriraient, selon M. de Laborde, les portraits de Jus-

(1) *Voyage dans l'Arabie Pétrée*, 1830, pl. XXI; reproduite depuis dans Garrucci, *Storia.*, Tav. 268, mais toujours d'après le même dessin.

(2) Apôtres : André, Barthélemy, Jacques, Simon, Philippe, Thomas, Thaddée, Matthias, Paul. On a introduit Paul et on n'a pas répété les trois apôtres qui ont place dans la Transfiguration. Parmi les évangélistes, Jean est laissé de côté pour la même raison.

Prophètes : Daniel, Jérémie, Malachie, Agée, Habacuc, Joël, Amos, Jonas, Osée, Michée, Abdias, Nahum, Sophonie, Zacharie, Isaïe, Ézéchiel.

(3) Il faudrait savoir si la fenêtre placée entre les deux scènes bibliques est contemporaine des mosaïques ou si elle a été ouverte plus tard.

tinien et de Théodora ; mais cette attribution n'est pas certaine (1).

Comment fixer la date de cet ouvrage? Dans l'abside, au bas de la Transfiguration, on lit l'inscription suivante : « Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, tout ce travail a été exécuté pour le salut de ceux qui y ont contribué, sous Longinus le très-saint prêtre et higoumène (2). » En effet, à la fin de cette inscription, un médaillon contient le portrait de cet higoumène (Λογγίνος ἡγούμενος), tandis qu'un autre, au début, est consacré à un diacre du nom de Jean (Ἰωάννης διάκ.). Mais ce renseignement nous est inutile, puisque d'autres documents ne font point connaître l'époque à laquelle vécut Longinus. Procope dit bien que Justinien éleva au Sinaï une église de la Vierge (3) ; mais il ne parle pas du monastère, et on a voulu rejeter la tradition d'après laquelle il aurait été fondé par ce prince (4). Cependant il est plus d'une fois question, dans les écrivains grecs de cette époque, des couvents du Sinaï (5). Un pèlerin d'Italie, qui les visita dans la seconde moitié du sixième siècle, Antonin Martyr, atteste leur importance (6) ; on connaît même les noms de quelques higoumènes de ce temps. Les formules employées ici sont celles qu'on retrouve souvent en Orient, dès la fin du quatrième siècle. La paléographie ne saurait être un guide certain : j'ai déjà eu occasion de remarquer qu'en certains pays les abréviations, les formes nouvelles de caractères apparaissent d'assez bonne heure. Néanmoins, il me paraît assez juste de placer cette mosaïque au sixième siècle (7).

(1) Le P. Garrucci croit que ces têtes pourraient être de simples motifs décoratifs : *Storia.*, *Musaici*, *Dichiaraz.*, p. 79. J'aurais quelque peine à l'admettre. On pourrait invoquer le manque d'inscriptions indicatives, alors que dans l'abside chaque médaillon est accompagné d'une légende. Cette objection n'aurait cependant pas grande valeur : à S. Vital de Ravenne le nom de Maximien est écrit, tandis qu'à côté celui de Justinien ne l'est pas. Pour se prononcer il faudrait un dessin plus exact.

(2) L'inscription est disposée sur une seule ligne : *Ouvr. cités*, et *C. inscr. græc.*, n° 8825.

(3) III, p. 327, éd. de Bonn.

(4) *C. inscr. græc.*, n° 8634. Je ne sais pas cependant si l'on a raison de ne tenir aucun compte de l'inscription publiée à ce numéro du *Corpus*. Je ne prétends pas que le marbre existant soit du sixième siècle : la paléographie s'y oppose : *Id.*, pl. XII. Mais pourquoi ne pas y voir une copie d'un original ancien faite au moyen âge ?

(5) Moschus, *Pratum spirituale*, *passim ;* Évagrius, *Hist. eccl.*, l. V, c. 6, etc.

(6) *Itinera et descriptiones Terræ Sanctæ,* éd. Tobler, t. I, p. 112.

(7) Martigny, *Dictionnaire*, art. *Transfiguration.*

A ces diverses mosaïques encore à demi-conservées, on peut en ajouter pour l'Orient quelques autres du même temps, mais qui ne nous sont connues que par les textes des écrivains et des chroniqueurs. Ainsi, à Amasée de Phrygie, dans la seconde moitié du sixième siècle (entre 565 et 577), un mosaïste fut employé par un certain Chrysaphius, qui voulait transformer sa maison en un oratoire consacré à la Vierge et à l'archange Michel. Il fallait d'abord enlever du mur une ancienne mosaïque qui représentait l'histoire d'Aphrodite; comme l'artiste y travaillait, sa main s'enfla au point qu'il fallut songer à une amputation. Le malheureux, avant d'y consentir, alla trouver Eutychius, patriarche de Constantinople, qui était alors en exil à Amasée. Il fut guéri par Eutychius, et, en témoignage de reconnaissance, il exécuta dans l'oratoire l'image de celui qui l'avait sauvé (1). Dans une église de Gaza, une grande mosaïque représentait la Vierge portant le Christ dans ses bras; à ses côtés étaient des saints, et parmi eux Sergius, patron du sanctuaire, à qui l'évêque Marcianus offrait son église. Des arbres encadraient la scène (2). A Constantinople, au commencement du septième siècle, dans une église consacrée à saint Phocas et plus tard à saint Jean l'évangéliste, l'empereur Phocas fit exécuter des mosaïques à fond d'or qui représentaient Constantin et Hélène (3).

C'est encore à Ravenne qu'il convient de chercher les œuvres les mieux conservées et les mieux datées de cette période. L'influence grecque y dominait même sous les rois ostrogoths (4), mais elle fut plus puissante que jamais, lorsque la ville devint le siége d'un exarchat byzantin. Entre toutes les églises de cette époque, San Vitale est surtout célèbre par la magnificence de sa décoration. Commencée sous l'épiscopat d'Ecclésius (524-534), elle fut terminée sous celui de Maximien, en 547; elle avait été construite et ornée par le trésorier Julien (5).

(1) *Eutychii vita ab Eustratio*, c. 53; Migne, *Patrol. gr.*, t. LXXXVI.

(2) *Chortcii Gazæi orationes.*, éd. Boissonade, p. 86-87; v. aussi p. 116.

(3) Codinus, *De signis*, éd. de Bonn, p. 37.

(4) On voit, il est vrai, dans Cassiodore (*Variarum*, I, 6), que Théodoric fait demander à Rome des *marmorarii* pour une église de Ravenne. On a supposé que ces *marmorarii* n'étaient peut-être que des tailleurs de marbre et non des artistes mosaïstes : Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. IV, p. 202. En tout cas ce ne serait qu'une exception, qui s'expliquerait par la situation particulière de Théodoric.

(5) « Martyris B. Vitalis basilica mandante Ecclesio viro beatissimo episcopo a fundamentis Julianus argentarius ædificavit, ornavit, atque dedicavit, conse-

Dès qu'on pénètre dans l'abside, le regard est attiré par deux grandes compositions, les plus curieuses peut-être de ce temps : elles nous montrent Justinien et Théodora au milieu de leur cour et dans tout l'éclat de leur puissance. Justinien vient offrir à l'église un riche plateau qu'il tient dans ses mains. La tête de l'empereur est ceinte du nimbe, symbole de la puissance, et surmontée d'une lourde couronne. Les membres du clergé le précèdent; près de lui est l'évêque Maximien, dont le nom est écrit; derrière vient une escorte de courtisans et de guerriers. En face, Théodora (1) apporte un présent du même genre : elle est représentée dans l'*atrium*, près de la fontaine sacrée (πηγή), et un serviteur soulève devant elle les voiles suspendus à la porte de l'église. Le costume de l'impératrice est d'une merveilleuse richesse : la longue robe est ornée dans le bas d'une large broderie qui représente l'Adoration des mages; le haut de la poitrine est couvert de joyaux; de la chevelure pendent sur les épaules des torsades de perles et de gemmes; une haute couronne est placée sur la tête, ceinte également du nimbe.

Les têtes de Justinien, de Maximien, de Théodora ont un caractère évident de réalité, et on doit les considérer comme de véritables portraits (2). Le costume des femmes qui accompagnent Théodora est encore remarquable par le luxe et la recherche. L'impression de ces tableaux est profonde : on ne saurait désirer une évocation plus vive et plus pénétrante du passé. Ces figures

crante vero reverendissimo Maximiane episcopo sub die XIII sexies P. C. Basilii Junioris. » Agnellus, t. II, p. 95. Sur ce Julien et ses fonctions, v. la note de Bacchini, *Id.*, p. 55 et suiv.

(1) L'opinion d'après laquelle il faudrait voir ici Sophie, la femme de Justin II, est insoutenable : *Revue archéol.*, 1re série, 1850. Le texte d'Agnellus est précis : « Et in tribunali B. Vitalis ejusdem Maximiani effigies, atque Augusti et Augustæ tessellis valde computatæ sunt. » T. II, p. 94. Maximien est mort avant la fin du règne de Justinien.

(2) Justinien et Théodora ont-ils réellement assisté à la consécration de S. Vital? Il y a sur ce point des discussions dont on trouvera le résumé dans Ciampini, *Vet. Monim.*, t. II, p. 76-77. Je les crois assez inutiles. Nous ne trouvons aucune trace d'un voyage de l'empereur à Ravenne en 547 (V. Muralt, *Essai de chronographie byzantine*, ad ann.). Mais dans ces deux compositions rien n'indique qu'il soit question de la consécration de l'église. Agnellus nous apprend que Justinien et Théodora avaient fait de riches présents aux églises de Ravenne. Peut-être les ont-ils portés eux-mêmes, bien que rien ne le dise. Mais s'ils les ont envoyés, — comme on tenait à proclamer les générosités impériales, — on a eu recours à ces deux compositions : elles sont ainsi à demi historiques et à demi conventionnelles. C'est l'opinion qu'adopte avec raison le P. Garrucci, *ouvr. cité*, p. 72.

symétriquement rangées et qui toutes se présentent de face, ces femmes avec leur visage ovale et régulier, leurs yeux grands et fixes, leurs attitudes uniformes, tout enfin nous offre une image qu'on ne saurait oublier de la cour de Byzance, si riche et si élégante, mais où dominaient déjà une hiérarchie savante et une étiquette minutieuse.

Les sujets qui décorent le reste de l'abside ont un caractère plus religieux. Sur l'arc d'entrée, quinze médaillons présentent les têtes du Christ, des apôtres, des SS. Gervais et Protais. La voûte qui suit est occupée au centre par un autre médaillon, qui contient l'image de l'Agneau et qui est soutenu par quatre anges, debout sur des globes, les bras élevés en l'air; des arabesques d'or où s'entremêlent des oiseaux et des fruits complètent la décoration de cette partie. Puis viennent, sur les parois, des figures d'évangélistes, de prophètes, d'anges, et des scènes empruntées aux Livres saints : les offrandes d'Abel et de Melchisedech, la philoxénie d'Abraham, le sacrifice d'Isaac, Moïse gardant les troupeaux et détachant sa chaussure pour s'approcher du buisson ardent, puis recevant les tables de la Loi.

Dans le fond même de l'abside, le Christ est assis sur le globe. C'est un adolescent aux longs cheveux châtains; la tête est d'une grande beauté et pleine d'expression : de la main droite il tend une couronne à saint Vital, de la main gauche il tient un rouleau. De chaque côté un ange est debout et sert d'introducteur aux saints qui viennent ensuite : à droite, c'est saint Vital, qui étend vers le Christ ses mains recouvertes d'une draperie; à gauche, l'évêque Ecclésius qui porte son église, comme une offrande destinée au Sauveur.

Bien des détails ont été négligés dans cette description : il faudrait un chapitre entier pour faire connaître cette œuvre, la plus complète qui nous reste de cette époque. On a remarqué déjà comment à des sujets nouveaux, d'un caractère historique, viennent s'en mêler d'autres qui semblent empruntés aux souvenirs de l'ancien cycle chrétien. On pourrait observer dans le style la même diversité : les scènes empruntées aux livres saints sont généralement rendues avec plus de liberté et de naturel, on y retrouve mieux la trace des traditions passées (1).

(1) Pour les reproductions de ces mosaïques, les dessins de Ciampini sont, comme toujours, détestables : *ouvr. cité*, t. II. On en trouvera de meilleures dans Garrucci, *ouvr. cité*, Tav. 258-265. Voir surtout les photographies, Ricci, Tav. 6-24, 85. Les deux compartiments qui représentent Justinien et

A côté des mosaïques de San-Vitale, il faut placer la belle décoration qui subsiste encore en partie à S. Apollinare Nuovo. Date-t-elle presque tout entière de Théodoric, lui est-elle postérieure? C'est une question obscure, et les avis sont partagés. Je crois cependant qu'on peut attribuer au règne de Justinien les grands sujets traités sur les parois latérales, le long de la nef centrale (1). Au reste, ce n'est là qu'une question secondaire : quelle qu'en soit la date précise, ces mosaïques appartiennent à l'art grec du sixième siècle.

Sur la paroi de droite, se trouve d'abord une vue fort curieuse de la ville de Ravenne : le palais est au premier plan, et on peut assez bien en étudier l'architecture générale et même quelques détails. Dans le fond sont indiqués plusieurs édifices : d'après les formes qui leur sont données, il semble qu'on y doive reconnaître deux églises et deux baptistères (2). Plus loin défile une longue procession, formée par vingt-six martyrs qui s'avancent vers le Christ. Séparés les uns des autres par des palmiers, et portant des couronnes dans leurs mains, ils présentent tous la même attitude générale ; le Christ est assis sur un trône et entouré de quatre anges, qui forment sa garde d'honneur. En face, une composition analogue fait pendant à la première. C'est d'abord le port de Ravenne, Classis, avec ses remparts, ses édifices et les vaisseaux

Théodora ont été souvent publiés à part : cf. entre autres, *Rev. archéol.*, 1850, pl. 145 et 146, d'après les dessins de Papety ; néanmoins ces planches ne donnent pas l'aspect exact de l'original.

(1) Voici dans son entier le texte d'Agnellus : « Reconciliavit beatissimus Agnellus pontifex infra hanc urbem ecclesiam S. Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quæ vocatur Cœlum Aureum, tribunal et utrasque parietes de imaginibus martyrum virginumque incedentium tessellis decoravit, suffixa vero metalla gypso aurea super infixit, lapidibus vero diversis parietibus adhæsit, et pavimentum lithostratis mire composuit. In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis, Justiniani augusti effigiem reperietis, et Agnelli pontificis auratis decoratam tessellis. Nulla ecclesia vel domus similis in laquearibus vel trabibus isti. Et postquam consecravit in ipsius confessoris episcopio epulatus est. In tribunali vero si diligenter inquisieritis supra fenestras invenietis exaratum ita : Theodoricus rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Jesu Christi fecit. » *Pars II*, p. 123. — La question est de savoir si, dans la première phrase, *tessellis decoravit* se rapporte à Théodoric ou à Agnellus. D'après la tournure de la phrase, je penche pour la seconde explication. L'inscription qui nomme Théodoric est relative à la construction, à l'architecture de l'église. Le portrait de Justinien se trouve maintenant dans une chapelle latérale : ce sont les mêmes traits qu'à S. Vitale.

(2) Rahn, *Ravenna*, a donné une reproduction particulière fort nette de cette partie.

mouillés près du rivage ; puis viennent vingt-deux saintes, et en tête du cortége les rois mages qui portent leurs dons et s'approchent de la Vierge et de l'enfant Jésus (1). Mais ce n'est plus la composition simple et gracieuse qu'on trouvait dans les catacombes ou sur les bas-reliefs des sarcophages. La Vierge, devenue souveraine, est placée sur un trône, et l'étiquette byzantine ne permet plus qu'on l'aborde directement : quatre anges l'entourent et la séparent de l'humanité.

Ce qui frappe le plus ici, c'est la longue procession des saintes. Comme les saints, elles portent des couronnes ; leur costume est riche, leur tête est coiffée de la mitre ; mais la régularité de leurs traits, une inclinaison légère et gracieuse de la tête leur donnent un charme particulier. Involontairement on se prend à songer à l'antiquité classique et à certaines œuvres d'une incomparable perfection, mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qu'on retrouve encore ici. Il semble que le passé ait légué à ces artistes byzantins quelques-unes de ses qualités maîtresses ; mais ils ont perdu le sentiment de la vie libre et spontanée ; ils s'éloignent de l'harmonie, de la symétrie naturelle, pour s'enfermer dans une uniformité absolue. L'impression de ces œuvres est fort vive, mais elle perd à être analysée, elle ne satisfait point l'esprit par une saine et complète conception du beau.

A S. Apollinare la décoration présente comme à S. Vitale un caractère complexe. Au-dessus des deux grandes compositions que nous venons de décrire, se trouvent des figures isolées de saints ou de prophètes, plus haut encore des sujets empruntés à la vie du Christ. Là, les traditions de la période antérieure reparaissent avec une singulière énergie : le Christ reprend cette figure jeune, d'un type indécis, qu'on lui donnait autrefois, et plusieurs scènes, choisies parmi les anciens sujets, sont traitées de la même façon. Il serait trop long d'examiner ici une à une chaque partie de cette riche série de tableaux ; mais, pour prendre quelques exemples, la guérison du paralytique, la résurrection de Lazare, le Christ et la Samaritaine semblent comme de fidèles copies des fresques ou des sarcophages anciens. Ces mosaïques ajouteraient ainsi tout un ensemble de témoignages nouveaux à ceux que j'ai cités déjà sur l'unité de l'art chrétien primitif en Orient et en Occident. Par un scrupule qui est aussi fort significatif, l'artiste, tout en reproduisant plusieurs épisodes de la Passion, a évité le plus douloureux

(1) Agnellus, contre son habitude, a longuement décrit ces mosaïques, t. II, p. 124-125.

de tous, la Crucifixion : ce sentiment de réserve pieuse s'effacera bientôt.

Ces deux églises, S. Vitale et S. Apollinare Nuovo, sont celles où l'on peut le mieux juger de l'art grec à Ravenne, au sixième siècle, où se dégagent le mieux les caractères qui le distinguent ; pourtant, au point de vue de l'exécution, la décoration de San-Vitale est en général plus soignée. J'insisterai moins sur les mosaïques de quelques autres églises, dont l'étude ne ferait que confirmer ce que nous avons vu déjà. C'est ainsi que les figures du Christ, les symboles des évangélistes, les bustes d'apôtres et de saints qu'on voit dans la chapelle du palais archiépiscopal prêtent à peu près aux mêmes remarques que les sujets de ce genre traités à S. Vitale (1). Il en est de même pour la mosaïque de S. Michele in Affricisco, qui présente, au centre de l'abside, le Christ, tenant la croix et le volume, avec S. Michel et S. Gabriel à sa droite et à sa gauche. Deux grandes figures de S. Cosme et de S. Damien occupent les côtés de l'abside ; au-dessus, on retrouve le Christ, assis sur le trône et entouré d'anges (2). Les mosaïques de S. Apollinare in Classe ont fort souffert (3), mais, parmi les sujets qui y figurent, il en est un qui présente une composition d'une singulière originalité. Dans l'abside, au-dessus d'une figure de S. Apollinaire en orant, une grande croix gemmée, encadrée dans un médaillon, se détache sur un fond parsemé d'étoiles. Au milieu, à l'intersection des branches, se trouve placé un petit buste du Christ. Dans le haut du médaillon on lit le mot ΙΧΘΥC ; dans le bas, les mots *Salus mundi*. En dehors, sont représentées deux figures à mi-corps, sortant des nuages. Autrefois des légendes, maintenant effacées, indiquaient leurs noms : Moïse, Élie. Plus bas, au milieu d'arbres, trois brebis lèvent la tête vers la croix. On a reconnu ici, avec raison, la scène de la Transfiguration, mais les détails de la composition rappellent les images symboliques de l'art antérieur, plutôt qu'ils ne s'accordent avec les tendances historiques de l'art nouveau (4).

(1) On n'est pas d'accord sur la date de ces mosaïques, qu'on attribue tantôt au cinquième siècle, tantôt au sixième.

(2) V. sur la construction de l'église de San Michele, en 545, Agnellus, t. II, p. 94. La mosaïque, achetée en 1847 par le prince Charles de Prusse, est aujourd'hui à Berlin, mais encore renfermée dans les caisses qui ont servi à la transporter.

(3) Cavalcaselle et Crowe, *ouvr. cité*, p. 43. Le P. Garrucci dans les reproductions qu'il a données a cherché à indiquer les parties qui manquent : *Storiâ.*, Tav. 265, 266, 275.

(4) Une partie, fort endommagée, de la décoration de S. Apollinare *in Classe*

Je suis loin d'avoir décrit toutes les œuvres qu'offre Ravenne pour l'étude de la mosaïque grecque : il en est même que j'ai laissées entièrement de côté. J'ai cherché seulement à donner une idée générale de cet art, à en mettre en lumière les caractères essentiels. Du reste, à côté des œuvres qui subsistent, combien ont disparu et ne nous sont connues que par la sèche mention d'un chroniqueur (1)! Ravenne, à défaut de Constantinople, doit être considérée pour cette époque comme la véritable capitale de l'art byzantin, tel que nous pouvons le connaître. Dans les chapitres suivants nous aurons encore à y revenir au sujet de la sculpture ; mais, pour rendre un compte exact de ses richesses, il faudrait une de ces grandes publications où le dessinateur et l'archéologue se prêtent un mutuel appui : peu d'entreprises seraient aussi utiles à la connaissance de l'art chrétien.

Cette influence grecque, dominante à Ravenne, se faisait aussi sentir dans le reste de l'Italie ; les mosaïques de Rome en offrent des preuves nombreuses et certaines. Il ne saurait entrer dans le cadre restreint de cette étude de nous en occuper : les belles recherches dont elles sont en ce moment l'objet achèveront de les bien faire connaître (2). M. Vitet, dans un long travail où se révèle à chaque page sa vive et fine intelligence des monuments, avait depuis longtemps indiqué le caractère exotique des mosaïques des cinquième et sixième siècles. Il avait montré Rome « momentanément soustraite aux influences de ses premiers envahisseurs,... devenue grecque en quelque sorte, ou, du moins, soumise à l'autorité et aux influences de l'Orient (3). » Cependant, entre les œuvres de Ravenne et celles de Rome, il

date du septième siècle et présente les images des empereurs régnants : Agnellus, t. II, p. 295.

(1) V. Agnellus, t. I, p. 329; t. II, p. 39, 76, 88-90, 126, 127, 192. Trop souvent Agnellus n'indique pas les sujets traités ; cependant il mentionne une Vierge et une adoration des mages à Sainte-Marie-Majeure, le portrait de l'évêque Maximien dans l'église de S.-Étienne.

(2) De Rossi, *Musaici di Roma;* Muntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, *Rev. arch.*, sept. 1874, oct. et nov. 1875, déc. 1876, janv. et sept. 1877. M. Müntz a réuni sur toutes les mosaïques de l'Italie de nombreux matériaux qui lui permettront de donner une histoire complète et définitive de cette branche de l'art.

(3) *Études sur l'histoire de l'art*, 1re série, p. 248. V. à ce sujet les remarques fort justes de M. Labarte, *ouvr. cité*, t. IV, p. 205 et suiv., qui confirment par des raisons historiques l'opinion de M. Vitet. Les études de M. Vitet ont paru à l'occasion de l'excellent travail de M. Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes de Rome*, 1857.

existe de sensibles différences : Ravenne est entièrement grecque, Rome n'est qu'à demi conquise. Souvent elle se dérobe à l'influence orientale ; mais les mosaïques même où elle s'y soumet ont quelque chose de gauche et de gêné : on y sent parfois un air d'emprunt et l'effort de l'imitation.

Au terme de cette revue rapide des monuments, quelle est l'impression générale qui s'en dégage ? Ce qui frappe d'abord, c'est la simplicité et l'uniformité de ces œuvres, la répétition continuelle de sujets analogues. L'invention, la fantaisie de l'artiste ont peu de jeu ; si le mérite individuel se révèle, c'est par l'arrangement plus ou moins heureux des détails de la composition, par l'habileté plus ou moins grande de l'exécution. On aime à placer au centre de l'œuvre l'image même du Christ ; souvent on groupe autour de lui des anges, des apôtres, des saints ; dans le reste de la décoration, on fait encore une large place aux images de ces héros du christianisme. Quand tous ces personnages sont réunis dans une même composition, en dehors des données ordinaires de l'histoire, il n'est pas difficile de voir où se passe la scène, et la sérénité suprême partout répandue suffirait à l'indiquer. Les luttes sont terminées, l'heure du triomphe est venue, et les élus sont entrés dans la lumière éternelle, indiquée par le bleu uniforme ou l'or éclatant du fond.

On peut, dans cette composition et dans d'autres encore, signaler plusieurs traits qui rappellent les conceptions de l'époque antérieure. Auparavant, on se figurait le ciel comme un beau jardin, tout plein d'arbres et de fleurs, illuminé de clartés ; et quelquefois, dans ce cadre gracieux, le peintre représentait les morts les uns à côté des autres, priant avec une même attitude recueillie. Si les mosaïstes ont gardé dans leurs œuvres cette calme symétrie qui convient au triomphe chrétien, ils n'ont pas changé non plus l'aspect du lieu : le sol est encore émaillé de fleurs brillantes, et souvent des palmiers, des arbres sont placés aux extrémités de la composition ou même entre les personnages. Dans les autres sujets, les souvenirs de l'art passé se mêlent aussi aux innovations de l'art contemporain : ici, on se croirait devant quelque copie presque fidèle des fresques des premiers siècles ; là, ce sont au contraire des compositions nouvelles, des sujets historiques, traités dans un autre style. Mais que de changements déjà ! et, pour prendre un exemple, qu'on regarde les têtes de tous ces personnages : presque partout, les artistes ont abandonné ces figures impersonnelles dont on se contentait auparavant ; ils y ont substitué des portraits. Chacun, pour ainsi

dire, a des traits qui lui sont propres, qui le distinguent du voisin.

L'aspect de ces œuvres est imposant. Bien des peintres en ont été frappés, et leur témoignage est précieux à recueillir : Poussin admirait beaucoup la mosaïque de Sainte-Pudentienne ; Hippolyte Flandrin s'était longuement pénétré de ces vieilles œuvres et il s'en est souvent inspiré ; de nos jours encore, on pourrait citer des artistes qui en ont senti tout le mérite. C'est qu'en effet les plus grossières, les plus imparfaites gardent encore une grandeur d'allure admirable : les incorrections de détail qui les déparent ne sauraient détruire l'impression de l'ensemble, et l'on conserve le souvenir de ces figures, d'une si sévère majesté dans leur immobilité hiératique.

Ces qualités tiennent à la technique aussi bien qu'à la composition. Depuis le moyen âge on s'est écarté des véritables traditions de la mosaïque ; on en a méconnu le caractère original, par une imitation mal entendue des procédés de la peinture. Au lieu de s'en tenir aux couleurs simples, franches et peu nombreuses, qui étaient autrefois employées, les mosaïstes ont multiplié à l'infini les nuances et les dégradations de chaque ton. Par suite, ils se sont asservis à la peinture : ils cherchent à en rendre l'aspect, de même qu'ils en copient souvent les chefs-d'œuvre. Leur art dégénéré a ainsi perdu cette physionomie particulière que lui avaient donnée les vieux mosaïstes. Ceux-ci procédaient par grandes masses, juxtaposant des couleurs tranchées, négligeant les transitions : comme la mosaïque est vue de loin, la dureté de ces oppositions se perd dans l'harmonie générale de l'œuvre, mais, en revanche, tout se détache avec une vigueur et un éclat incomparables. Les figures s'enlèvent sur un fond d'un bleu ou d'un or intense : les tons vifs et nets des vêtements forment avec ce ton uniforme un contraste puissant ; souvent, pour mieux accuser le dessin, une ligne noire indique les contours du corps et les traits du visage. Grâce à cette disposition, les personnages font en quelque sorte saillie. Dans cet emploi d'un nombre de couleurs restreint, ne faut-il voir que l'inspiration d'un goût plus sûr ? n'y trouverait-on point aussi l'ignorance des procédés qui permettent d'obtenir une plus grande variété de nuances ? Peu importe : l'art est quelquefois mieux servi par l'ignorance que par la science, et la mosaïque, ainsi comprise, constitue un art décoratif vraiment original.

Dans le choix des compositions, les mosaïstes byzantins apportaient la même recherche de grands effets, bien accusés et sai-

sissant le regard. C'est pour cela qu'ils s'attachaient de préférence à des sujets où l'action est presque nulle, où l'on peut isoler les personnages, les ranger en ordre, de manière à ne point troubler la disposition uniforme de l'ensemble. Dans certaines scènes on évitait même de placer plus de figures d'un côté que de l'autre, de peur de rompre l'équilibre des différentes parties de l'œuvre et d'y introduire quelque disproportion. Ce principe de symétrie, dès lors si soigneusement observé, devait se maintenir dans l'art byzantin. L'esprit des artistes en fut si pénétré qu'ils l'appliquèrent sans cesse et jusque dans les moindres œuvres : ce fut par là que cet art, tout en perdant du côté de la vie et de la liberté, gagna de se prêter mieux que d'autres à la décoration des grands édifices religieux. Aujourd'hui encore, dans l'état de décadence où est tombée la peinture chrétienne d'Orient, ces qualités sont sensibles, et des œuvres médiocres, d'une exécution grossière, ont malgré tout un certain air de grandeur.

CHAPITRE IV.

LA SCULPTURE ET LES ARTS QUI S'Y RATTACHENT.

La sculpture ne nous est connue que par des œuvres moins nombreuses et moins importantes que celles de la mosaïque. Ce n'est pas seulement aux ravages du temps qu'il faut s'en prendre; il semble que l'art religieux de cette époque ait eu moins souvent recours au statuaire. Son rôle était en général fort modeste : on ne le chargeait pas, comme au moyen âge, de décorer de ses œuvres l'extérieur des églises; à l'intérieur même, les travaux qui lui étaient confiés avaient un caractère secondaire.

Le monument le plus considérable qui nous reste en ce genre est un ambon de dimensions assez grandes, dont les débris existent encore à Salonique (1). Il était de forme demi-circulaire, et des bas-reliefs en ornaient le pourtour. Les sujets sont empruntés à l'histoire des Mages. Sur l'un des côtés l'artiste les a représentés cherchant leur route et guidés par l'étoile, sur l'autre il les montre arrivés au terme de leur voyage et offrant leurs présents au Christ. Entre ces deux épisodes est placée l'image du Bon Pasteur au milieu de son troupeau.

Si par la donnée générale ces bas-reliefs rappellent les traditions de l'art antérieur, par d'autres côtés ils s'en écartent : ils paraissent dater du quatrième ou du cinquième siècle, et déjà on y voit apparaître des tendances fort marquées vers une composition de convention. Les personnages ne se groupent point les uns à côté des autres : chacun d'eux est isolé dans une arcade d'une ornementation riche, mais un peu lourde. Dans le premier épisode, pour montrer que les Mages errent à travers la campagne, l'artiste s'est contenté d'indiquer légèrement sur le fond quelques

(1) *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1876, t. I, p. 249 et suiv.

feuilles d'olivier; dans le second épisode, des rideaux attachés à une tringle pendent au-dessous de l'arcade. Nous sommes loin déjà de la simplicité du récit évangélique; d'autres détails nous en écartent plus encore. Les Mages n'abordent pas directement la Vierge et l'Enfant : ils en sont séparés par un ange qui joue le rôle d'intermédiaire entre l'homme et la Divinité. La disposition matérielle des arcades accuse mieux encore cette séparation : celle où se trouve la Vierge est isolée des autres par un retour d'angle qui coupe la scène en deux. Les deux personnages divins ne semblent donc pas mêlés à l'action : ils appartiennent à un autre monde et trônent à part dans une majesté solitaire. Rien, dans leur attitude, ne corrige cette impression : tels ils figurent ici, tels on les aurait représentés, si on avait voulu nous les montrer en dehors de tout épisode évangélique. Il est curieux de remarquer combien cette étrange composition se rapproche de celle que nous avons vue déjà à S. Apollinare Nuovo. Elle reflète avec vigueur les idées d'une société nouvelle, toute pénétrée du sentiment de la hiérarchie, dans l'ordre divin comme dans l'ordre humain. Elle prouve en même temps combien ces principes de convention s'étaient rapidement substitués dans l'art à la simplicité et à la liberté de l'époque antérieure, combien ils étaient partout acceptés et s'imposaient également au sculpteur de Macédoine et au mosaïste de Ravenne.

Dans le style de cet ouvrage domine la même influence. La partie la mieux traitée est précisément cette image de la Vierge, immobile et majestueuse sur son siége. Bien que le bas-relief ait fort souffert, on voit que l'attitude est hiératique et que l'enfant même, ceint du nimbe crucifère, a déjà le sentiment de la puissance et de la royauté. Du reste, les détails sont soignés : dans les draperies, dans les accessoires on reconnaît la main d'un bon artiste de ce temps. Cette œuvre est donc à tous égards intéressante, et on n'en saurait désirer qui nous fît mieux juger de l'état de la sculpture chrétienne à ce moment (1).

Quelques voyageurs ont signalé d'autres représentations de la Vierge qui dateraient peut-être du cinquième ou du sixième siècle; malheureusement ils n'en ont pas donné de reproductions. C'est ainsi que le P. Babin, qui vers la fin du dix-septième siècle écrivit la relation de son voyage à Athènes, parle d'une œuvre

(1) On voit à Salonique, dans l'ancienne église de Sainte-Sophie, un autre ambon en marbre vert; mais la décoration en est fort simple et ne se compose que de quelques ornements et de l'image du dauphin.

de ce genre (1) ; mais il suffit de lire ce qu'il en dit, pour se convaincre qu'on ne saurait tenir grand compte de son témoignage. M. de Laborde a cru qu'il s'agissait d'un groupe de Kêphisodotos, Cyrène portant Pluton dans ses bras, qui, d'après Pausanias, se trouvait dans le quartier de la ville où eut lieu la découverte. Ce rapprochement est peut-être hasardé ; mais il est certain que plusieurs sujets païens présentent des analogies avec la Vierge portant l'enfant ; une méprise ne serait donc pas impossible (2).

On peut adresser les mêmes critiques à la description qu'un voyageur moderne, M. Boré, donne d'une statue de ce genre conservée à Uskub (l'ancienne Prusias ad Hypium) (3). M. Boré tire ses arguments de « la gravité de la pose » et « principalement du témoignage d'un vieillard. » Cette seconde preuve est bien de nature à éveiller le scepticisme de ceux qui ont voyagé en Orient : interroger les vieillards est une méthode d'investigation fort pittoresque ; les croire est peut-être dangereux, car la tradition est un guide facile auquel on fait dire ce qu'on veut. Quant à la gravité de la pose, il serait vraiment singulier d'en faire un caractère distinctif de l'art chrétien.

Il existe, dans une localité des bords de la mer de Marmara, à Miroflio, une sculpture d'une attribution certaine. M. Dumont, qui l'a vue, y reconnaît une ancienne image de la Vierge (4). Je

(1) « Les Francs qui n'ont à Athènes que la chapelle des pères capucins, comme auparavant ils n'avoient que celle des pères jésuites, disent que des massons ayant trouvé sous terre parmy les ruïnes de cette ancienne église (l'église de S. Denys), une statue de la Vierge tenant son fils entre les bras, l'archevêque défunt aussitôt qu'il la vist la mit en pièces, de peur que les Latins n'eussent cet argument contre les Grecs et ne leur objectassent que S. Denys honoroit les images en bosse puisqu'on en avoit trouvé une dans les ruines de sa maison qui joint cette église. » De Laborde, *Athènes aux XV*, XVI*, XVII* siècles*, t. I, p. 192.

(2) V. entre autres Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. XCVI.

(3) « Nous trouvâmes une statue de marbre dont la tête et les bras étaient mutilés. On reconnaissait une femme assise sur un trône, et nous pensâmes d'abord à quelque divinité de la Fable, comme Minerve ou Pallas ; mais la décence toute chrétienne de sa robe ondulante, la gravité de la pose et principalement le témoignage d'un vieillard, qui m'assura l'avoir vue portant à son bras un enfant, me persuadèrent que c'était une statue de la sainte Vierge. L'exécution en était pure et digne du ciseau classique des anciens. » Boré, *Correspondance et mémoires d'un voyageur en Orient*, t. I, p. 202.

(4) « Cette Vierge présente tous les traits que nous remarquons sur les fresques des absides ; elle est un spécimen peut-être unique de la belle sculpture grecque dans l'ancienne église orthodoxe ; on y reconnaît les grandes traditions de l'art classique. » Dumont, *Rev. archéol.*, 1870-1871, p. 223 ; *Rapport sur un voyage en Thrace, Archives des missions*, 2e série, t. VI, p. 487.

regrette de ne point pouvoir la publier, et je la signale ici avec l'espoir qu'un voyageur pourra quelque jour en prendre un dessin. Il est plus facile de juger d'un bas-relief athénien conservé au musée de Patissia. Il mesure 0,80 c. en hauteur sur 0,50 c. en largeur. La Vierge y est représentée debout, les bras étendus, dans l'attitude de l'oraison. Elle est vêtue d'une tunique talaire qui forme en tombant des plis droits et réguliers ; sur ce premier vêtement est jeté un long manteau qui couvre la poitrine et flotte des deux côtés des bras. Malheureusement tout le haut du bas-relief est mutilé, les bras ont à demi disparu, bien qu'on en distingue nettement le mouvement. La tête est brisée ; on ne voit plus que le large nimbe qui l'encadrait. Deux petits médaillons, placés à droite et à gauche, devaient offrir, selon l'usage consacré, les sigles abréviatives des mots Μήτηρ Θεοῦ : un de ces médaillons n'existe plus, sur l'autre les lettres ont disparu.

L'attitude reproduite ici par le sculpteur est conforme aux traditions du passé. Nous savons, par les monuments de Rome, combien ces figures d'orantes furent de bonne heure populaires dans l'art chrétien. Des témoignages précis prouvent que c'était quelquefois la Vierge dont on voulait ainsi offrir l'image ; pour l'Orient, on n'en saurait invoquer de meilleur que la persistance avec laquelle ce type s'est toujours maintenu. Il nous reste, des différentes époques du moyen âge, un nombre considérable de mosaïques, de peintures, de monuments de toute sorte représentant la Vierge dans cette attitude consacrée ; plusieurs ont été cités déjà dans les chapitres précédents. On conserva aussi le type de l'orant et de l'orante pour les figures de saints et de saintes : les belles miniatures du *Ménologe Basilien* en présentent des exemples presque à chaque page.

Cette constante uniformité à travers les siècles augmente la difficulté qu'on éprouve à dater ce bas-relief. Un des meilleurs moyens d'y arriver, c'est peut-être de le comparer avec une œuvre du même genre conservée à Ravenne, dans l'église de S. Maria in Porto (1). D'après de vieilles traditions, elle y serait arrivée miraculeusement de Grèce sur les flots, vers l'an 1100 : cette légende en indique au moins la provenance. A part quelques détails sans importance, le marbre d'Athènes et celui de Ravenne présentent dans l'attitude, dans l'arrangement général, une curieuse similitude ; mais si la composition est la même, l'exécution diffère. On remarque dans le bas-relief de Ravenne une certaine raideur

(1) Ricci, *Photogr. di Ravenna*, n° 283.

conventionnelle, bien moins sensible dans le bas-relief d'Athènes. Ce dernier est d'un style plus libre et plus large. Ces caractères ont frappé M. Homolle, qui a eu l'obligeance de dessiner pour moi ce monument, et il est porté à y voir une œuvre du sixième siècle. Cette opinion me paraît fort probable, bien qu'on ne puisse en donner une preuve certaine (1).

On conserve dans un monastère de l'Athos, à Xéropotamou, un petit bas-relief qui m'a paru de date assez ancienne. Il mesure environ 0,40 centimètres de hauteur sur 0,15 centimètres de largeur. Une inscription indique que l'artiste a voulu représenter saint Démétrius. Le saint est vêtu d'une tunique à manches nouée à la ceinture; un manteau agrafé sur l'épaule droite le couvre entièrement, à l'exception du bras droit qui reste libre; de sa main droite, il tient une croix sur sa poitrine. La tête, ceinte d'un large nimbe, est régulière; Démétrius est représenté jeune et imberbe; des cheveux épais mais courts tombent sur le front. Ce bas-relief est exécuté avec soin et par un artiste qui garde encore de bonnes traditions de sculpture; une inscription moderne rapporte qu'il a été transporté de Sainte-Sophie de Constantinople au monastère de Xéropotamou; si cette indication est exacte, on pourrait l'attribuer tout au moins au règne de Justinien (2). Trois bustes d'hommes, conservés au musée de Sainte-Irène, se rapprochent par l'attitude du bas-relief de Xéropotamou. Ces trois personnages n'ont de chrétien qu'un livre orné d'une croix; le travail est médiocre et lourd, mais rappelle les œuvres païennes du troisième siècle (3).

Ces différents monuments sont intéressants; aucun d'eux cependant n'atteint à de fort grandes dimensions, sauf l'ambon de Salonique : ils ne correspondent donc point, par leur importance, aux travaux qu'exécutaient alors les peintres et les mosaïstes. On peut citer des preuves plus curieuses encore de cette situation secondaire de la sculpture religieuse. Les belles explorations de M. de Vogüé et de M. Waddington en Syrie nous ont fait connaître des villes chrétiennes du cinquième et du sixième siècles

(1) M. Collignon m'a signalé depuis un bas-relief de Salonique qui présente exactement le même sujet.

(2) Les moines m'ont raconté qu'un voyageur avait fait mouler ce bas-relief. Peut-être M. de Sévastianoff a-t-il pris ce soin, mais je ne crois pas qu'il ait encore publié le monument. J'ai noté quelques autres œuvres, toujours de dimensions assez restreintes, que je n'ose citer ici, parce que la date m'en paraît trop incertaine.

(3) Dumont, *Rev. archéol.*, 1868, t. XVIII, p. 255.

encore à demi debout, avec leurs églises, leurs édifices, leurs maisons. C'est toute une civilisation qui se révèle à nous. « Ces cités, qui sont au nombre de plus de cent sur un espace de trente à quarante lieues, forment un ensemble dont il est impossible de rien détacher, où tout se lie, s'enchaîne, appartient au même style, à la même époque enfin, et cette époque est l'époque chrétienne primitive, et la plus inconnue jusqu'à présent au point de vue de l'art, celle qui s'étend du quatrième au septième siècle de notre ère (1).» Et en effet, pour étudier les destinées et les transformations de l'architecture sacrée en Orient, on ne saurait désirer un plus riche ensemble de monuments; mais dans ces églises, si heureusement rendues à la science, quelle est la part des autres arts? Que l'œuvre du peintre et du mosaïste ait disparu, on ne saurait s'en étonner; mais l'œuvre du sculpteur peut mieux résister au temps, et ces villes, perdues dans la solitude, ont eu moins à souffrir que d'autres des destructeurs d'images. Pourtant, dans la belle et vaste publication de M. de Vogüé, on cherche en vain une statue, un bas-relief à scènes chrétiennes : le sculpteur ne semble plus être qu'un ornemaniste au service de l'architecte. Dans ce genre de travail, il montre, il est vrai, de remarquables qualités, il fouille le marbre en tous sens et le plie aux motifs les plus compliqués. Je citerai comme exemple le linteau si riche, mais un peu lourd, d'un édifice de Dana, où des paons aux côtés d'un vase se détachent au milieu d'une luxuriante végétation (2). A côté de données empruntées à la flore, on trouve des ornements géométriques traités quelquefois avec plus de sobriété, et qui charment l'œil par leur ravissante élégance : la maison du sculpteur à Betoursa, les églises de Moudjeleiah, d'El-Barah en offrent d'excellents modèles (3). Mais qu'y a-t-il ici de particulier au christianisme que quelques symboles assez vagues, des monogrammes et dès croix? Ces charmantes broderies sur marbre et sur pierre ne sauraient nous éclairer sur l'histoire de la sculpture religieuse, sinon en nous la montrant reléguée à une place fort inférieure.

En Lycie cependant, à Aladja, M. Texier a signalé une église qui daterait de l'époque de Justinien et qui aurait conservé toute une décoration sculptée. « La richesse de l'ornementation, dit-il, a lieu d'exciter la surprise : de nombreux médaillons et des cartouches sont remplis de bas-reliefs représentant des symboles

(1) De Vogüé, *Architecture civile et religieuse de la Syrie*, Avant-propos, p. 6.
(2) *Ibid.*, pl. 45.
(3) *Ibid.*, pl. 43, 50.

religieux ; les emblèmes des quatre évangélistes sont sculptés dans des pendentifs ; des anges aux six ailes, comme ceux de Sainte-Sophie, soutiennent l'image du Christ ; et les chapiteaux des colonnes portent aussi des sigles et des emblèmes. La figure de saint Michel est représentée foulant aux pieds de nombreux vaincus. On voit que, par son ornementation, cette église diffère de la plupart des églises connues, dans lesquelles la sculpture n'est employée qu'avec parcimonie et s'en tient toujours aux simples ornements (1). » On remarquera combien l'auteur, qui avait fait une étude spéciale des monuments de cette époque, est frappé de cette exception ; il est à regretter qu'il n'ait point donné la reproduction de ces sculptures. En Cilicie, à Corycus et à Anazarbe, M. Langlois signale aussi des fragments de sculptures, qui semblent se rapporter à la décoration d'églises, mais il néglige également d'y insister (2).

Dans un monument chrétien récemment découvert à Éphèse, un bloc de marbre, qui servait à la décoration d'une porte, présente sur une des faces, au-dessous d'une grande croix, un bœuf portant sur le dos une petite croix. Sur une autre face, on voit les traces d'une figure de saint ou de martyr, dont la tête était ceinte du nimbe ; quelques personnes ont cru distinguer auprès l'épée, symbole du supplice. M. Wood veut reconnaître dans ce monument le tombeau de saint Luc, et, à la suite de fouilles, il a essayé une restauration de l'édifice (3). Quelque opinion qu'on adopte sur ce point, il me paraît difficile d'admettre la date proposée par le savant anglais (fin du troisième siècle ou commencement du quatrième).

Les descriptions qui nous restent de Sainte-Sophie, à l'époque de Justinien, montrent quel y était le rôle de la sculpture décorative. Paul le Silentiaire indique pour douze colonnes des chapiteaux historiés fort curieux : on y voyait le Sauveur, l'armée des anges qui l'adoraient, les prophètes qui avaient annoncé la venue du Christ, les apôtres, la Vierge (4). Ces

(1) Poplewell Pullan et Texier, *Architecture byzantine*, p. 184. — L'ornementation de cette église a été aussi signalée par de Laborde, *Revue archéol.*, 1847, p. 174. C'est à cet endroit qu'a été relevée l'inscription datée n° 9259 du *Corpus inscr. græc.*

(2) *Rev. archéol.*, 1855, p. 129 ; 1856, p. 365. Cf. aussi de Laborde, *Voyage d'Asie mineure*, t. I, pl. LXIII. Dans d'autres relations encore on trouve des indications de ce genre, mais presque toujours trop vagues.

(3) Wood, *Discoveries at Ephesus*, p. 56 et suiv.

(4) *Descriptio S. Sophiæ*, éd. de Bonn, v. 691-712.

figures étaient encadrées dans des médaillons. D'autres chapiteaux étaient peut-être décorés de scènes empruntées à la vie familière : on en conserve un, au musée de Sainte-Irène, qui provient, dit-on, de Sainte-Sophie, et qui représente des habitants de la campagne se livrant à leurs travaux (1). En d'autres endroits, Paul le Silentiaire parle encore d'œuvres de sculpture ; mais la pierre n'y est plus employée à la représentation de la figure humaine : ici, comme dans les églises de Syrie, il ne s'agit plus que de motifs d'ornements empruntés à la faune, à la flore ou à des combinaisons géométriques. Ainsi, pour décorer la fontaine sacrée ou les citernes, on sculpte des léopards, des biches, des lions qui vomissent l'eau (2). Sur l'ambon, exécuté avec tant de recherche et de luxe, on ne trouve d'autres motifs que des arbres ou des fleurs (3).

Cependant, en dehors des édifices religieux, on conserva assez longtemps encore l'habitude d'élever des statues sur les places publiques : de nombreux textes l'attestent (4). Plusieurs de ces statues avaient un caractère plus particulièrement chrétien ; une d'elles, fort célèbre, représentait le Christ ; elle était en airain et passait pour avoir été placée dans la *Chalcé* par Constantin (5). Une émeute éclata plus tard, lorsque Léon III la fit enlever. Sur le forum se trouvait un grand monogramme constantinien, entouré des statues de Constantin et de ses fils (6) ; on y avait aussi placé les statues de Constantin et d'Hélène, séparées par une grande croix. Il est à remarquer que ce type de représentation s'est conservé dans l'Église grecque, où l'on vénère comme saints le premier empereur chrétien et sa mère : les fresques et les gravures byzantines conservent la disposition indiquée par le chroniqueur. Ajoutons encore, à propos de la décoration du forum, de grandes figures d'anges ailés (7). Par un contraste assez bizarre, il paraît que Théodose y avait aussi fait mettre de petites statues représentant les hérétiques fameux Arius, Sabel-

(1) *Revue archéol.*, 1870-1871, t. XXII, p. 222.

(2) Banduri, *Imperium orientale*, t. I, *Antiq. Constant.*, l. IV, 218-219.

(3) Paul le Silentiaire, *Descriptio ambonis*, éd. de Bonn, p. 49 et suiv.

(4) Codinus, *De signis ;* Banduri, *Imperium orientale ;* Ducange, *Constantinopolis christiana, passim.*

(5) Banduri, *Imperium orientale*, t. I, *Antiquit. Constant.*, l. I, 21 ; Labarte, *Le palais de Constantinople*, p. 110. Parmi les anecdotes qui se rattachent à cette statue, v. la vision d'Héraclius, Théophane, éd. de Bonn, t. I, p. 439-440.

(6) Banduri, *ibid.*, l. I, 33.

(7) *Ibid.*

lius, Macédonius, Eunomius : elles étaient destinées à inspirer aux passants l'horreur de l'hérésie, et il était d'usage de les couvrir d'ordures (1).

Plus tard, il ne semble pas que cette sculpture, demi-impériale et demi-religieuse, ait continué à se développer. C'est ainsi qu'il n'en est pas fait mention dans les documents relatifs aux sarcophages des empereurs. On trouve, il est vrai, au musée de Sainte-Irène, un fragment d'un sarcophage en porphyre qui semble se rattacher à cette classe, et où sont représentés des génies célébrant les vendanges sacrées (2). Ce sujet rappelle encore l'art du quatrième siècle, et, par une curieuse coïncidence, on le retrouve sur les sarcophages en porphyre de la famille de Constantin, conservés aujourd'hui au Vatican et qui proviennent de Sainte-Constance.

On ne connaît guère en Orient de sarcophages chrétiens de cette époque. On en a trouvé cependant à Saïda, en Phénicie, qui sont en plomb et décorés de motifs variés : sur l'un d'eux figure une Psyché ; sur un autre le monogramme ☧, accompagné du mot ΙΧΘΥC, donne à l'œuvre un caractère plus nettement chrétien. Des bordures, d'une exécution très-fine, présentent la vigne chargée de grappes, des oiseaux buvant à une coupe ; ces motifs conviendraient bien même au quatrième siècle, mais le style en est tel que MM. de Rossi et Renan, qui se sont occupés de ces monuments, les croient plutôt du troisième siècle (3).

Si des contrées de l'Orient nous revenons à Ravenne, nous y trouverons un assez grand nombre de bas-reliefs funéraires qui, de même que les mosaïques de cette ville, doivent être considérés comme des œuvres grecques ; mais cette série plus riche de monuments ne nous permettra que de mieux constater encore la décadence de la sculpture. On rencontre d'abord des œuvres assez voisines de l'antique ; puis les traditions s'effacent, l'artiste devient inexpérimenté, maladroit, et il abandonne peu à peu la représentation de la figure humaine, pour se restreindre à des sujets d'ornement. Ces sarcophages n'ont pas encore été, je crois, l'objet d'une étude spéciale et complète (4). Épars dans les églises et les rues, ils n'attirent pas autant l'attention que s'ils étaient placés dans

(1) *Ibid.*, l. V, 261-262.

(2) Dumont, *Rev. archéol.*, 1868, t. XVIII, p. 259.

(3) De Rossi, *Bull.*, 1873, p. 77 et suiv., tav. IV-V ; Renan, *Mission de Phénicie*, p. 427-428, pl. LX. Si j'ai mentionné le sarcophage qui représente Psyché, c'est qu'on peut y voir peut-être un monument chrétien.

(4) Le P. Martin a dû les dessiner à peu près tous, lors de ce voyage à Ravenne

un musée, les uns à côté des autres. J'ai cherché, pendant un séjour à Ravenne, à en dresser le catalogue : j'en ai compté plus de vingt-six ornés de sculptures.

On peut les diviser en trois classes : la première comprend les bas-reliefs dont les sujets sont empruntés aux livres saints; la seconde, ceux qui représentent le Christ et les apôtres, dans des compositions de convention ; dans la troisième doivent être rangées les sculptures d'où la représentation de la personne humaine est absente. Mais ces divisions ne sont pas absolues, et on trouve quelques sarcophages qui présentent, sur les grands côtés, des personnages ; sur les petits côtés, de simples motifs d'ornement.

Les bas-reliefs qui reproduisent des épisodes des livres saints sont de beaucoup les moins nombreux. Dans la première partie de ce travail, j'ai déjà cité ceux qui représentent l'adoration des Mages, Daniel dans la fosse aux lions, la résurrection de Lazare, et qui sont conservés près de San-Vitale. Par les sujets traités, ces sculptures se rapprochent en effet des œuvres plus anciennes de l'art chrétien ; mais elles s'en écartent singulièrement par le style et par l'exécution. Le sarcophage de l'exarque Isaac (septième siècle) accuse surtout une grande décadence : le travail est lourd et manque d'aisance. Si, dans la scène de l'adoration, quelques arrangements de draperies sont encore assez heureux, on sent cependant que la main de l'artiste est inhabile et inexpérimentée.

A un autre endroit de la ville, non loin de l'Académie, un grand sarcophage, placé dans la rue, offre des sujets plus nouveaux, mais un style moins imparfait. Un des bas-reliefs latéraux représente l'Annonciation. L'ange est debout devant la Vierge : il est reconnaissable à ses ailes. Marie est assise : à ses pieds est un grand panier en osier tressé, dont elle tire la laine qu'elle est occupée à filer (1). Sur l'autre côté, on voit deux per-

où il succomba si misérablement à la fièvre ; ils paraîtront sans doute d'après ses dessins dans la *Storia della arte crist.*, du P. Garrucci. Spreti, Ciampini, Cavalcaselle, Rahn, d'autres encore, ont cité plusieurs de ces sarcophages. Tous ceux qui sont intéressants ont été reproduits dans la collection des photographies de M. Ricci.

(1) On est assez étonné de voir ce que Ciampini avait ici découvert : « Cælata perhibetur mulier sedens, cujus dextera serpentem ex urna detrahit. An vero ipse serpens ex eadem prosiliens urna mulieris manum mordeat, distingui minime potest, cum figuræ ibidem expressæ a longa annorum serie detritæ sint ; quamobrem cum dignosci minime permittant, nec ego œdipus sim a prolixiore illarum explicatione abstineo. » *Vetera monimenta*, t. II, p. 8. Il est vrai que Ciampini en parlait d'après les dessins qu'on lui avait envoyés, et qu'il a re-

sonnages qui se rencontrent et se tendent la main : on a proposé d'y reconnaître la Visitation, et cette explication est vraisemblable, bien que le sujet ne soit pas très-déterminé et que la sculpture ait souffert. Ces deux bas-reliefs se distinguent par certaines qualités d'exécution qui deviennent alors assez rares : on sent que l'artiste n'a point tout à fait perdu l'habitude de tailler la pierre pour en faire sortir des personnages, qu'il sait leur donner des attitudes naturelles, des mouvements justes : les détails mêmes sont ici rendus avec plus d'exactitude et de souplesse.

D'après les monuments qui nous restent, les sculpteurs de Ravenne auraient ordinairement préféré aux épisodes de l'histoire sacrée une composition, dans laquelle ils groupaient autour du Christ soit tous les apôtres, soit seulement quelques-uns d'entre eux. On compte sept ou huit bas-reliefs de ce genre. Un des plus célèbres est celui qu'on voit dans l'église de S. Apollinare in Classe, et qui représente le Christ assis, entouré des douze apôtres. On le cite souvent, comme un des plus anciens monuments où saint Pierre figure avec les clés qui devaient lui servir d'attribut. Sur deux bas-reliefs, conservés dans l'église de San-Francesco, la scène est également développée, et chacun des apôtres occupe une arcade séparée : l'exécution est assez bonne. Ailleurs le nombre des personnages est plus restreint. Sur un sarcophage qui se trouve près de San-Vitale, le Christ est debout, sur un tertre ; un large nimbe orné du monogramme sacré entoure sa tête. Deux apôtres se tiennent à ses côtés : à l'un il tend un rouleau à demi déployé ; à l'autre, un objet dont la forme a disparu. Des palmiers encadrent ce groupe ; plus loin, aux extrémités du bas-relief, sont placés deux personnages, un homme et une femme, de taille plus petite et d'attitude plus modeste. Sur le sarcophage de S. Réginald, conservé à la cathédrale, le Christ est assis, et son siége surmonte le tertre d'où s'échappent les quatre fleuves. Les deux apôtres qui l'accompagnent ont en main leurs couronnes; celui de droite porte en outre une longue croix, appuyée

produits : *Ibid.*, Tab. III. Point n'était besoin d'être un Œdipe : il suffisait d'avoir vu le monument, et de se rappeler les récits de l'Annonciation qu'on trouve dans deux Évangiles apocryphes, le Protévangile de S. Jacques et l'Évangile de la Nativité. On y voit Marie tour à tour occupée à puiser de l'eau et à tisser la pourpre, lors de l'apparition de l'ange : Tischendorf, *Evang. apocrypha*, edit. altera, p. 22, 70-71. J'ai relevé sur des œuvres grecques des exemples de ces deux traditions. L'influence de ces livres apocryphes sur l'art a été très-grande, et on en trouve des témoignages assez anciens comme ici.

sur son épaule ; des palmiers sont également sculptés aux extrémités de la scène. Mais si la donnée est analogue, l'aspect des deux bas-reliefs est assez différent. A S. Vitale la composition n'est pas mauvaise, les personnages sont relativement assez bien posés, l'ensemble n'a rien de choquant. Ici, au contraire, tout accuse une époque plus basse, une singulière maladresse : les figures sont grossièrement sculptées, les attitudes d'une invraisemblance qui touche au grotesque. On ne s'explique point, par exemple, comment l'apôtre placé à droite peut se tenir debout, tant l'artiste a exagéré le mouvement du corps penché en avant. Le sarcophage de S. Exsupérantius, qu'on rencontre dans la même église, choque moins le goût : les trois personnages qu'on y a représentés sont debout, dans une attitude uniforme; mais il y a là une pauvreté d'invention qu'on remarque mieux encore sur un sarcophage voisin, celui de S. Barbatien, dont le travail est plus barbare. Les figures mal prises, mal proportionnées, isolées dans de trop larges arcades, attestent avec évidence la déplorable décadence de la sculpture.

Aussi bien l'école dont nous étudions en ce moment les œuvres semble avoir eu, de bonne heure, une tendance marquée à négliger la représentation de la personne humaine. Ce qu'on trouve le plus souvent sur ces bas-reliefs, ce sont des motifs où l'ancien symbolisme reparaît, bien que fort modifié. Le nombre en est très-limité : on rencontre uniformément des agneaux, des colombes, des paons, des vases d'où s'échappe la vigne, des monogrammes et des croix, groupés de manières diverses, mais toujours avec un très-grand amour de la symétrie. Quelquefois, on imagine de reproduire sous cette forme des scènes à personnages : ainsi sur un beau sarcophage, que la tradition désigne comme celui d'Honorius, nous retrouvons le Christ entouré de deux apôtres : mais les figures humaines sont remplacées par des agneaux (1). Ces décorations ne manquent ni de caractère ni d'une certaine élégance : je citerai comme exemple un des bas-reliefs latéraux du sarcophage de S. Réginald. La vigne, qui sort en gros rameaux du vase sacré, se développe symétriquement dans tous les sens : des oiseaux becquètent les lourdes

(1) Il faut rapprocher de cet ouvrage un bas-relief conservé à Venise et qui représente douze agneaux avec la légende ΟΙ ΑΠΟCΤΟΛΟΙ. Je regrette beaucoup de n'avoir point remarqué, à Venise, ce marbre, qui doit être d'origine orientale. M. de Rossi, qui l'a signalé, le croit du septième siècle : *Bull. di arch. crist.*, 1875, p. 144.

grappes qui pendent aux branches : l'ensemble est d'un aspect assez gracieux.

Par leur forme générale, par leur ornementation, ces sarcophages de Ravenne s'écartent souvent de ce qu'on voit à Rome et dans la plupart des pays occidentaux ; mais en revanche ils s'accordent avec tout ce que nous connaissons de l'Orient. Peut-être quelques-uns de ceux qui nous sont parvenus furent-ils exécutés par un artiste, dont un document contemporain nous a conservé le nom. On lit dans Cassiodore une lettre adressée par Théodoric à un sculpteur de Ravenne, du nom de Daniel, qui avait la spécialité de ce genre d'ouvrages (1). Quelle était la nationalité de ce Daniel? La lettre ne le dit pas, mais le nom semble plutôt indiquer une origine orientale (2).

Tandis que les sculptures sur marbre ou sur pierre témoignent d'une décadence croissante, la sculpture sur ivoire acquérait, dans l'art religieux comme dans l'art civil, une importance qu'elle n'avait jamais eue. Depuis le quatrième siècle et pendant toute la durée du moyen âge, l'Orient eut une école d'ivoiriers célèbres dont les produits étaient fort recherchés, même en Occident (3). Quelquefois même ces artistes avaient cherché à donner à leurs œuvres les proportions de la grande sculpture : c'est ainsi que, dans la première église de Sainte-Sophie, on voyait une statue en ivoire de sainte Hélène, la mère de Constantin (4). Dans la même église, sous Justinien, on employa la sculpture en ivoire pour la décoration des portes (5). Mais, en général, l'ivoirier se restreignait à de plus modestes proportions : il sculptait des diptyques, des couvertures d'évangéliaires, des cassettes. Les musées et les collections particulières possèdent un grand nombre de ces ouvrages : quelques-uns datent de la période qui nous occupe. Je me contenterai de citer ici deux œuvres d'un intérêt particulier au point de vue de l'art religieux.

(1) *Variar.*, III, 19.

(2) V. Le Blant, *Inscr. chrét. des Gaules*, t. II, Préf., p. CXIII-CXIV, sur la rareté des noms hébraïques en Occident, sur leur fréquence en Orient. Les exemples que j'ai eu occasion de rencontrer en étudiant les inscriptions chrétiennes d'Orient confirment ces observations.

(3) Les traditions de cet art se sont conservées dans la sculpture sur bois, aujourd'hui encore fort cultivée en Orient. Certains artistes reproduisent, sur des plaques de bois de dimensions restreintes, toute une série de scènes où figurent de nombreux personnages, et ils y déploient une patience et une habileté merveilleuses. J'ai vu en Orient, et surtout au mont Athos, bien des spécimens curieux de cette industrie artistique.

(4) Banduri, *Imper. orient.*, t. I, *Antiq. Constant.*, l. I, 39.

(5) *Ibid.*, l. IV, 211.

Le musée britannique possède une moitié de diptyque qui représente un ange debout, sous une arcade richement décorée (1). Quelques degrés le séparent du sol ; d'une main il s'appuie sur un long sceptre, de l'autre il tient un globe surmonté d'une croix. Les ailes, largement déployées, sont travaillées avec beaucoup de soin ; le costume, composé d'une tunique et d'un manteau, offre des draperies d'un goût excellent et d'une rare élégance. Quant à la tête, encadrée par une chevelure aux boucles épaisses, elle présente un type d'une parfaite régularité ; on pourrait y désirer plus de finesse, mais non plus de correction. Les yeux grands ouverts donnent à la figure une expression vivante; l'attitude est noble, imposante, mais sans raideur Ceux qui se sont occupés de cet ivoire ont remarqué avec raison que l'artiste devait connaître et prendre pour modèles les œuvres de l'art antique. Mais on aurait tort de ne voir ici qu'une imitation de quelque type païen : à côté de l'influence du passé, il faut constater aussi une originalité réelle dans l'ensemble de la figure, en même temps qu'une grande habileté dans les détails de l'exécution.

Ces qualités se retrouvent, en grande partie, dans une œuvre plus considérable, le siége épiscopal de Maximien, conservé à la cathédrale de Ravenne (2). Le nombre des bas-reliefs qui le décorent est tel, que je n'essaierai point d'en donner une description complète : bien que plusieurs aient disparu, on en compte encore au moins dix-huit, dont les sujets sont empruntés à la vie du Christ et à l'histoire de Joseph. La partie la plus remarquable comme travail est celle qui forme le devant du siége (3) : saint Jean-Baptiste et les quatre évangélistes y occupent cinq arcades (4).

(1) *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 33 ; Labarte, *ouvr. cité*, Album, p. 33. La Société d'Arundel en a donné un moulage.

(2) Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, Album, 1re série, pl. XI. Je ne cite que pour mémoire les détestables dessins donnés par Bacchini dans son édition d'Agnellus, t. II, Appendice, p. 138. La collection Ricci contient quinze photographies qui permettent d'étudier tous les détails de ce monument.

(3) Je crois que plusieurs artistes ont été employés à la décoration de ce siége : le plus habile a été chargé du devant du siége ; les autres, des côtés. Ces derniers sont bien inférieurs en mérite au premier ; ils n'ont pas non plus la même éducation artistique. Peut-être faut-il y voir des Italiens travaillant sous la direction d'un Grec. Cette opinion, du reste, a déjà été exprimée par M. Labarte, *ouvr. cité*, t. I, p. 13.

(4) Je ne sais comment quelques savants ont pu se tromper au point de voir le Christ dans la figure centrale. Le personnage qui s'y trouve n'a aucun des attributs du Sauveur, mais il a tous ceux qu'on donnait dès lors à S. Jean-

Les têtes sont fort belles d'expression, pleines de réalité et de vie : ce sont de véritables portraits, mais avec un sentiment très-juste du caractère qui convenait aux personnages. Les attitudes, les détails du costume prêtent aux mêmes remarques que dans l'ivoire du musée Britannique. Mais ici l'ornementation des bordures est bien supérieure à tout ce qu'on peut voir sur d'autres monuments : elle est traitée avec une richesse et un goût extrêmes. C'est encore la vigne qu'on a choisie comme motif général : mais elle se développe avec plus de grâce, avec une symétrie moins lourde qu'ailleurs ; dans les enroulements, formés par les rameaux, se joue une foule d'oiseaux et d'animaux aux formes variées (1).

Il est probable qu'il faut attribuer à l'art d'Orient de cette époque quelques autres ivoires à sujets religieux : M. Labarte a signalé avec raison la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, deux plaques d'ivoire du trésor de la cathédrale de Milan ; je crois qu'on pourrait en augmenter encore la liste. Mais ces œuvres doivent être consultées avec plus de prudence, parce qu'on n'en connaît pas d'une façon aussi certaine la date et l'origine. L'ivoire du musée Britannique porte une légende grecque, en beaux caractères du cinquième ou du sixième siècle ; la chaire de Maximien a été exécutée à une époque connue, dans une ville grecque. Ces indications précises ajoutent singulièrement à la valeur des monuments.

D'après la double étude que nous venons de faire, on a pu s'apercevoir du singulier contraste qui existe entre la sculpture sur ivoire et la sculpture sur marbre : l'une progresse, l'autre dégénère. A mesure qu'on s'éloigne du quatrième siècle, il semble que l'habitude se perde de tailler franchement dans la pierre, et de lui demander la reproduction de scènes animées. On ne s'en sert le plus souvent que pour des ornements d'un style et d'un aspect uniformes. Encore y emploie-t-on quelquefois des procédés nouveaux qui paraissent trahir une certaine timidité. On creuse le marbre plutôt qu'on ne le taille : c'est une surface plane ou cylindrique que le ciseau fouille minutieusement sans l'atta-

Baptiste : la peau de chameau, l'agneau, etc. Il en est de même pour le type : cette figure un peu sauvage, ces longs cheveux et cette longue barbe suffiraient pour indiquer S. Jean-Baptiste.

(1) Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, t. I, p. 220, signale, dans quelques motifs, l'imitation d'œuvres antiques. Cette remarque est juste, mais à la condition qu'on ne l'étende pas à l'ensemble même de cette décoration.

quer avec vigueur (1). Aussi, quand on veut en faire sortir des personnages groupés dans une action réelle, s'y prend-on avec une singulière maladresse. Sur la plupart des sarcophages de Ravenne, ces défauts frappent aussitôt l'œil. On croirait que l'artiste a trouvé la matière trop dure, et qu'il a eu une peine infinie à en dégager ses figures : aussi se présentent-elles mal et sont-elles gauches et grossières. La sculpture tombe ainsi dans cette extrême barbarie qu'attestent deux ambons conservés à Ravenne, l'un au Dôme, l'autre dans l'église des SS. Jean et Paul (2). Tous deux présentent des animaux, des oiseaux, des poissons; le second offre en outre deux personnages. On ne saurait rien imaginer de plus maladroit et de plus informe que tous ces motifs.

Cette faiblesse annonce et précède un abandon presque complet de la véritable sculpture. On sait que, dans l'Église orientale, les œuvres de ronde bosse sont aujourd'hui proscrites, et que, si le bas-relief échappe à cette condamnation, les exemples en sont néanmoins fort rares. Ce n'est point là une tradition primitive, et nous avons vu qu'au début il n'existait pas sur ce point de différence entre l'Orient et l'Occident. Ce fût vers l'époque du second concile de Nicée que cette idée prit naissance et se développa : peut-être l'état de décadence de l'art qu'on allait condamner n'y fut-il pas étranger. Les sculpteurs sur marbre devenaient sans cesse plus médiocres et moins nombreux. Quand la fureur des iconoclastes s'abattit sur cet art déjà à demi mort, elle acheva de le perdre; la peinture, la mosaïque résistèrent et se relevèrent après l'orage, la sculpture succomba presque entièrement. Dans l'ivoirerie, s'il faut plus de patience peut-être, il faut moins de hardiesse : la scie, la rape convenaient mieux sans doute que le ciseau aux artistes de cette époque. Plus à leur aise devant un petit morceau d'ivoire que devant un bloc de marbre, ils le déchiquetaient à plaisir, avec une délicatesse surprenante, une véritable passion du détail. Que de travail dans

(1) V. *Bibliothèque des Écoles franç. de Rome et d'Athènes*, t. I, p. 239. C'est le principe qui domine dans la décoration d'un grand nombre de chapiteaux cubiques de cette époque.

(2) Spreti, *De amplitudine*, t. I, pl. IX et XIII; t. II, p. 175, 355. — Ces deux ambons portent des inscriptions qui les datent : ils appartiennent à la seconde moitié du sixième siècle. Il y aurait sans doute quelque injustice à juger absolument la sculpture de cette époque d'après ces œuvres pitoyables. Pour porter un jugement plus équitable, on peut consulter des bas-reliefs que j'ai laissés de côté, parce qu'ils datent du huitième siècle, et qui se trouvent à Cividale, dans le Frioul. On les considère comme l'œuvre d'artistes grecs chassés par les iconoclastes. Mozzoni, *Tavole*, secolo ottavo, p. 96, 97.

ces œuvres souvent si restreintes ! Et pourtant plusieurs de ces prodiges de patience ont une rare valeur artistique ; cette sculpture en miniature conserve quelques-unes des qualités maîtresses de la grande sculpture.

On remarque, à la même époque, un grand développement des branches de la sculpture qui se rattachent au travail des métaux et à l'orfévrerie. Les listes de dons aux églises, qui nous ont été conservées par les rédacteurs de la chronique pontificale, mentionnent de nombreux présents de ce genre offerts par Constantin aux basiliques de Rome. On y énumère des reproductions en or ou en argent du Sauveur, des apôtres, des anges, hautes de cinq pieds et d'un poids considérable, et un grand nombre d'autres objets précieux (1). A l'église de Saint-Laurent hors les murs, un bas-relief d'argent représentait la passion du martyr (2). On ne saurait douter que l'empereur n'eût traité avec la même générosité les superbes églises qu'il avait fait élever en Orient. Eusèbe, après avoir décrit celle du Saint-Sépulcre, ajoute : « On ne saurait dire de combien d'ornements et de dons en or, en argent, en pierres précieuses, Constantin enrichit cette église. Ces œuvres, remarquables par le nombre, par la grandeur, par la variété, étaient travaillées avec art; je n'ai point le loisir de les décrire ici en détail (3). » Ailleurs, à propos de la construction de l'église des Apôtres à Constantinople, le même écrivain mentionne des reliefs ciselés en bronze et en or (4), et on pourrait noter dans ses ouvrages d'autres passages encore relatifs à des œuvres du même genre (5). Il est malheureux qu'il ait craint de perdre son temps en s'arrêtant à les décrire. Sous les règnes suivants, cette passion pour les ouvrages d'orfévrerie ne cessa de se développer (6) ; mais je ne citerai point tous les textes qui s'y rapportent : on n'y trouve trop souvent que de sèches mentions dont il est difficile de tirer beaucoup de lumière. Les monuments eux-mêmes ont presque tous disparu : ils devaient tenter par leur richesse la cupidité des siècles suivants.

Au commencement du sixième siècle, l'empereur Justin fit don à l'église de Saint-Pierre de nombreuses pièces d'orfévrerie. On y

(1) *Liber pontificalis*, éd. Vignoli, t. I, p. 84 et suiv.
(2) *Ibid.*, p. 99.
(3) *De vita Constant.*, l. III, c. 40.
(4) *Ibid.*, l. IV, c. 58.
(5) *Ibid.*, l. III, c. 28, 43, 50, etc.
(6) V. par exemple Sozomène, *Hist. eccl.*, l. IX, 1, sur l'autel donné par Pulchérie à l'ancienne église de Sainte-Sophie.

voyait des évangéliaires avec des couvertures d'or ornées de gemmes, des patènes, des calices du plus grand prix (1). On conserve encore au Vatican une croix qui provient d'un don analogue (2). Elle est en argent doré, incrustrée de gemmes et contient un morceau de la vraie croix. Une inscription, gravée au revers, apprend qu'elle a été offerte par Justin et sa femme. Sur la face antérieure, un médaillon placé au centre représente l'agneau nimbé et portant la croix; en haut et en bas, deux autres médaillons contiennent l'image en buste du Christ; dans les bras, on trouve les portraits de l'empereur et de l'impératrice; ils sont figurés les bras étendus, avec le riche costume de cette époque. Entre ces différents médaillons se développent des enroulements de feuillages. Toutes les parties de cette pièce sont-elles bien authentiques? N'a-t-elle pas subi plusieurs restaurations? On s'étonne tout au moins de trouver l'image du Christ deux fois répétée et à peu près sous la même forme (3).

Il est encore plus difficile de porter un jugement sur la croix d'argent d'Agnellus conservée à Ravenne (4). On y voit, dans les grands médaillons du centre, d'un côté la Vierge orante, de l'autre la résurrection du Christ; quarante médaillons plus petits présentent des têtes de saints. Le travail est assez grossier. Deux inscriptions indiquent des restaurations : l'une date de 1559,

(1) « Eodem tempore misit Justinus Augustus Romam multa aurea vel argentea dona de Græcia; evangelia cum tabulis aureis et cum gemmis pretiosis, pensantia lib. XV, » etc. *Lib. pontific.*, p. 187-189. D'autres présents, offerts par Justin et par Justinien. sont mentionnés plus loin, p. 194, 200.

(2) Grimaldi en parle au seizième siècle :

« In cruce magna argentea inaurata, gemmis antiquis distincta, habentem in medio rotam sive auream rosam, in crucis medio asservatur de preciosissimo ligno sanctissimæ crucis Salvatoris nostri, quod fulgente chrystallo tegitur. Hanc Justinus senior Pius Felix Augustus dono dedit sacrosanctæ Vaticanæ basilicæ, cum hac inscriptione in qualibet crucis parte cælata, caractere vetustissimo : ligno quo Christus humanum subdidit hostem dat Romæ Justinus opem et socia decorem. In crucis tergo sculptæ sunt græco ritu hæ imagines. In parte superiori Salvator mundi, in medio Paschalis agnus cum cruce. Infra sanctus Joannes Baptista, in brachio dextro imperator Justinus senior cum corona, in sinistro Augusta. Anno 1527 in depredatione Urbis duce Borbonio, fuit a capitulo S. Petri redempta ducatis centum de manibus militum germanorum. » Catal., fol. 590. — Je dois la connaissance de ce document à l'obligeance de mon ami M. Eug. Muntz. Grimaldi s'est trompé, je crois, sur l'attribution de cette pièce : il s'agit de Justin le jeune et de sa femme Sophie.

(3) Grimaldi dit, il est vrai, que le médaillon inférieur représente S. Jean-Baptiste; mais les traits, le nimbre crucifère indiquent le Christ. Grimaldi s'est donc trompé, ou, depuis l'époque où il écrivait, on a restauré le médaillon.

(4) Agnellus, t. II, p. 126.

l'autre de 1752. On peut croire que ces remaniements successifs ont sensiblement altéré le caractère de l'œuvre.

Nulle église n'était plus riche en pièces d'orfévrerie que Sainte-Sophie de Constantinople. La table de l'autel primitif était considérée comme une véritable merveille. « Qui ne serait étonné, dit un écrivain, à l'aspect des splendeurs de la sainte Table? Qui pourrait en comprendre l'exécution, lorsqu'elle scintille diversement sous des couleurs variées, et qu'on la voit tantôt refléter l'éclat de l'or et de l'argent, tantôt briller comme le saphir; lancer en un mot des rayons multiples, suivant la coloration des pierres fines, des perles et des métaux de toute sorte dont elle est composée (1)? » Le ciborium qui s'élevait au-dessus de l'autel était aussi d'une magnificence sans égale, et on retrouvait la même recherche dans tout ce qui décorait l'église. Mais on ne voit nulle part que des sujets religieux fussent traités sur ces chefs-d'œuvre d'orfévrerie, et par suite l'absence même de ces sujets est la seule chose que nous ayons à signaler ici.

Les ampoules du trésor de Monza, bien que d'une matière moins riche, sont certainement ce que nous possédons de plus authentique et de plus important, pour juger de cette branche de l'art oriental dans ses rapports avec la sculpture historiée. Ce sont de petits vases en métal, travaillés au repoussé, aussi intéressants par leur origine que par les sujets qui y sont traités. Un certain abbé Jean, bien connu de tous ceux qui s'occupent de Rome chrétienne, les avait rapportés de cette ville à Théodelinde, reine des Lombards; mais plusieurs venaient de bien plus loin, de Jérusalem même. Des légendes indiquent la provenance : « Huile du bois de la vie des lieux saints du Christ » ou « Eulogies des lieux saints du Seigneur. » On a choisi pour les décorer les épisodes du Nouveau Testament, dont le souvenir attirait les pèlerins dans la ville sainte : la Nativité, la Résurrection, l'Ascension, le triomphe de la Croix (2). Ce sont là de précieux documents pour l'histoire

(1) Banduri, *Imperium Orientale*, t. I, *Antiq. Const.*, l. IV, 210-211. — Cette table fut bientôt détruite par la chute de la coupole.

(2) L'itinéraire d'Antonin Martyr, qui parcourut la Palestine vers cette époque (dans la seconde moitié du sixième siècle), nous a conservé de curieux détails sur l'usage de ces ampoules à Jérusalem même : Tobler, *Itinera et descriptiones Terræ Sanctæ*, t. I, p. 102. Il est intéressant de rapprocher de ces monuments un texte de Nicéphore : Nicéphore, *Antirrhetica*, l. III, c. 36, dit que depuis longtemps les chrétiens portaient des phylactères avec des sujets de ce genre. Ἐν οἷς δὲ καὶ τὰ πάθη Χριστοῦ καὶ τὰ θαύματα καὶ ἡ ζωοποιὸς ἀνάστασις ὡς τὰ πολλὰ εἰκονιζόμενα δείκνυται, καὶ τούτων πλῆθος ἄπειρον παρὰ χριστιανοῖς εὑρίσκεται. Ce passage prouve que les ampoules de Monza nous conservent les types

de l'iconographie orientale (1). La Nativité est représentée d'une manière toute conventionnelle. Au centre, Marie, assise sur un trône, tient son enfant : deux anges planent au-dessus de ce groupe et montrent l'étoile à six branches inscrite dans un cercle. Les mages sont à gauche, les bergers à droite. Dans les scènes qui ont trait à la Passion, l'artiste n'ose pas encore aborder directement la Crucifixion, mais il s'en rapproche autant que possible. Ce qui l'arrête certainement, c'est le sentiment que la croix doit rappeler des idées de triomphe plutôt que des idées de souffrance. Il place les figures historiques, la Vierge, S. Jean, les larrons; mais, arrivé à la croix, il la montre sans le Christ, adorée par deux personnages, tandis qu'au-dessus, mais isolée, apparaît la tête du Sauveur. Une si étrange composition ne pouvait rester populaire; elle représente un moment de transition entre deux conceptions entièrement opposées. Pour l'Ascension, le Christ est figuré assis, dans un médaillon supporté par des anges; au-dessous, se trouve le groupe de la Vierge et des apôtres. Le type de composition est définitivement arrêté : tel il est ici, tel nous l'avons vu sur une mosaïque de Salonique, tel nous le retrouverons à toutes les époques de l'art byzantin (2).

L'usage de ces ampoules en métal était certainement fort répandu. Je puis en signaler deux inédites, qui sont conservées au musée de la Société archéologique d'Athènes. L'une offre, sur la face antérieure, l'image du Christ, au revers celle de la Vierge, toutes deux malheureusement fort effacées; l'autre ne présente que des ornements géométriques, la croix, et une tête d'une exécution si grossière, qu'il faut renoncer à y rien reconnaître (3).

de représentations fort nombreuses sur des objets analogues. Nicéphore parle, il est vrai, de la Passion, qu'on n'ose point encore aborder directement sur les ampoules de Monza, mais il écrit au neuvième siècle, et la façon dont est composé ici le triomphe de la croix permet de croire que, quelques années plus tard, la Crucifixion fut traitée sur de petits monuments de cette classe.

(1) Les meilleures reproductions ont été données dans l'ouvrage de Mozzoni : *Tavole cronologiche critiche della storia della Chiesa*, Secolo Settimo, p. 77 et 84.

(2) Je dois signaler une singulière erreur qui existe dans le dessin de Mozzoni et dans le commentaire qui l'accompagne (p. 77). Sur une de ces ampoules, le dessinateur a cru voir dans le personnage placé au-dessous du Christ une figure d'homme; Mozzoni, d'après cette fausse indication, conclut que le Christ est deux fois représenté : dans le ciel et sur la terre. Mais, dans l'iconographie orientale, cette place est toujours réservée à la Vierge. Mozzoni ne se serait pas trompé s'il avait remarqué que cette prétendue figure d'homme porte le costume de la Vierge.

(3) Parmi les objets en métal travaillés d'après des procédés analogues, il

Ce serait ici le moment de parler des ampoules si nombreuses de S. Ménas, bien qu'elles diffèrent des précédentes par la matière et qu'elles soient toutes en terre. S. Ménas y est représenté dans l'attitude de l'orant, entre deux animaux, et sur beaucoup d'exemplaires on lit les inscriptions : « de S. Ménas, eulogie de S. Ménas. » M. de Rossi s'est à plusieurs reprises occupé de ces ampoules et du sanctuaire d'Égypte, consacré à S. Ménas (1). Je ne reviendrai pas sur ce sujet et je me contenterai de remarquer que le nombre de celles qu'on connaît est vraiment considérable et qu'il s'augmente sans cesse. J'en ai trouvé six au musée de la Société archéologique d'Athènes qui sont inédites ; le musée de Lyon en possède une ; on vient d'en signaler trois dans des collections privées de Vienne (2).

Parmi les objets en terre cuite, les lampes sont quelquefois décorées de figures ou de scènes intéressantes. On en a trouvé en Égypte qui présentent des images de la Vierge, de l'enfant Jésus ou des saints (3). Dans cette même catégorie d'objets j'en puis citer un encore qui est inédit. C'est un moule en terre cuite, conservé dans un musée d'Athènes. La Vierge, nimbée et voilée, est assise sur un siége en jonc tressé; elle tient dans ses bras l'enfant déjà grand et dont la tête est ceinte du nimbe crucifère. Les trois mages, vêtus du costume phrygien, présentent leurs dons. Au-dessus d'eux plane un ange qui porte le sceptre d'une main et de l'autre soutient l'étoile à huit rayons. Autour de cette scène on lit l'inscription suivante :

† ЄΥΛΟΓΙΑΤΗ//////ϲ //////Τ/Ȣ ΜΥΡȢΤω////// ΜΟΝΟϹ

faut ranger le seau de Tunis dont j'ai parlé dans la première partie, mais qui par la date, par quelques sujets, appartient à la période qui nous occupe ici. Un seau du même genre a été trouvé à Rome, et les inscriptions grecques qui l'accompagnent permettent de croire qu'il fut également fabriqué en Orient. Il est conservé au musée du Vatican. On y voit le Christ et les douze apôtres; mais le mauvais état de cet objet en rend l'étude difficile. Cf. de Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1868, p. 41-42. On trouvera dans le même recueil, 1872, p. 5 et suiv. une dissertation étendue sur un petit reliquaire en bronze provenant peut-être d'Orient : la multiplication des pains et une scène de martyre encore indéterminée y sont représentées.

(1) *Bull. di arch. crist.*, 1869, p. 31-32, 44, 46; 1872, p. 25-30. Cf. aussi Neroutsos-Bey, *Notice sur les fouilles d'Alexandrie*, 1875, p. 24-25. Aux textes déjà cités sur ce pèlerinage, il faut ajouter : Moschus, *Pratum spirituale*, c. 100; et Sophronius, *Miracula SS. Cyri et Johannis*, c. 46 et 51.

(2) *Archæologisch epigraphische Mittheilungen aus Œsterreich*, Vienne, 1877, 2e fasc., p. 101. Indiquées comme provenant de Malte.

(3) *Bull. de l'Institut égyptien*, 1862, p. 59, 64.

C'était aussi un usage assez répandu de porter des médailles de dévotion qu'on ornait de sujets religieux. Il nous en est parvenu plusieurs dont la destination n'est point douteuse, et qui, par le caractère de l'exécution, trahissent une origine orientale. M. de Rossi les a également publiées en les accompagnant de remarques fort intéressantes (1). On y voit les images du Sauveur, des apôtres, mais l'Adoration des Mages, que nous avons déjà si souvent rencontrée, s'y représente surtout avec une singulière persistance.

Le trésor de Monza possède en ce genre quelques pièces d'orfévrerie religieuse, une croix et deux phylactères, qui passent pour avoir été donnés par Grégoire le Grand aux enfants de Théodelinde (2). Ces bijoux sont grecs, ainsi que l'attestent les nombreuses légendes qui y ont été gravées. Si on admet la date proposée, on aurait ici de nouveaux renseignements sur l'iconographie de la Passion. Ces objets portent en effet tous trois la représentation de la Crucifixion, plus ou moins développée, mais traitée selon les données historiques. Sur l'un d'eux, plus riche de détails, on retrouve à peu près ce que nous avons déjà vu dans les miniatures du manuscrit syriaque.

C'est encore à la sculpture qu'il convient de rattacher l'art de graver sur pierres fines, qui fut alors très-cultivé en Orient. Les collections publiques ou privées contiennent un assez grand nombre de pierres à sujets religieux accompagnés de légendes grecques; je n'essaierai point d'en dresser ici le catalogue, d'autant qu'on en ignore souvent la provenance exacte. Il faut compter parmi les plus intéressantes celles que possède le cabinet des médailles de la bibliothèque nationale. M. Chabouillet, dans son excellent catalogue, en a classé ensemble plusieurs de style oriental (deux portent des légendes pehlvies), qui lui paraissent antérieures à la persécution de Sapor II en 340 (3). Cette date est-elle bien certaine pour toutes? On y trouve la Vierge assise, tenant l'enfant Jésus, la Visitation et d'autres sujets d'un caractère plus ancien : le sacrifice d'Abraham, le buste du Christ avec le poisson au-dessous. L'Annonciation figure sur d'autres pierres qui paraissent appartenir au cinquième siècle (4). Le plus curieux de ces

(1) *Bull. di arch. crist.*, 1869, p. 51 et suiv.

(2) Frisi, *Memorie della chiesa Monzese*, dissertaz. seconda, p. 52; Mozzoni, *ouvr. cité*, p. 79. Cf. Stockbauer, *Kunstgeschichte des Kreuzes*, p. 160.

(3) Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque nationale*, n[os] 1330–1334.

(4) *Ibid.*, n[os] 262, 263, 264. M. Chabouillet a décrit dans le même ouvrage deux

petits monuments est un cylindre, provenant sans doute de la Mésopotamie, sur lequel sont gravés douze épisodes de l'histoire du Christ, depuis l'Annonciation jusqu'à la Résurrection. L'exécution de cet évangile imagé paraît antérieure au huitième siècle (1).

Enfin, la numismatique même touche par quelques points à l'histoire de l'art religieux. Dès le règne de Constantin, les symboles chrétiens apparaissent sur la monnaie impériale (2), ils se multiplient sous ses successeurs. Tantôt c'est le monogramme inscrit sur le *clypeus* de la victoire; tantôt l'empereur lui-même debout, tient le labarum constantinien (3); mais ce n'est que plus tard qu'on y placera les images mêmes du Christ et de la Vierge et que les monnaies deviendront, jusqu'à un certain point, des médailles de dévotion. Sur les médailles commémoratives, sur les plombs, sur les sceaux, le christianisme s'affirme plus nettement et de meilleure heure. Je citerai dans ce genre, comme particulièrement intéressante, une médaille en plomb doré, destinée à rappeler la consécration de Sainte-Sophie : Justinien et Theodora y sont représentés, soutenant de leurs mains une petite reproduction de l'église nouvelle (4). C'est sur le sceau de bronze d'un patriarche d'Antioche au huitième siècle, qu'on trouve un des plus anciens exemples de S. Pierre portant la clé (5).

pendants de collier en verre, trouvés en Syrie, et qui représentent : l'un le serpent d'airain, l'autre le Christ et les apôtres (N°s 3474, 3475).

(1) *Ibid.*, n° 974. On trouvera sur les pierres gravées chrétiennes un article fort étendu dans Smith, *Diction. of christian antiq.*, p. 712, 723.

(2) Feuardent, *Revue numismatique*, 1856, t. I; Cavedoni, *Ricerche critiche intorno alle medaglie di Costantino*, *opuscoli di Modena*, 1858, t. III; Garrucci, *Numismatica Constant.*, à la suite des *Vetri;* Eusèbe, *De vita Const.*, l. IV, c. 15.

(3) Sabatier, *Descript. générale des monnaies byzantines*, t. I.

(4) Ficoroni, *Piombi antichi*, tav. XI, n° 1; *C. inscr. græc.*, n° 8986; Cavedoni, *Annot. al fasc. II del t. IV del Corpus*, p. 12.

(5) *C. inscr. græc.*, n° 8987; Cavedoni, *ibid.*, p. 13.

CHAPITRE V.

CONCLUSION.

Nous avons examiné l'histoire des différentes branches de l'art depuis le quatrième siècle; partout se dégagent les mêmes faits généraux : abandon graduel des traditions de l'art chrétien antérieur, formation d'un art nouveau, plus riche, plus majestueux. Cette transformation s'accomplit dans le fond comme dans la forme, dans le choix des sujets comme dans le style. Dès l'époque de Justinien elle est presque achevée, et ce règne marque par là une date importante dans l'histoire de l'art. Le symbolisme primitif est à peu près abandonné; au siècle suivant (692) un concile en déclare l'inutilité en ces termes : « Sur quelques-unes des saintes images, le Précurseur est représenté montrant du doigt un agneau; cet agneau a été choisi comme le symbole de la grâce, et il nous signifie, selon la loi, le véritable agneau, le Christ notre Dieu. Ces types anciens, ces fictions transmises à l'Eglise comme les images et comme les esquisses de la réalité, nous les honorons; mais nous préférons la réalité qui nous offre la plénitude de la loi. Afin que cette perfection soit exprimée sur les tableaux aux yeux de tous, nous ordonnons qu'à la place de l'antique agneau, on y représente désormais l'agneau qui a enlevé les péchés du monde, le Christ, dans sa forme humaine (1). » Par une singulière exception, le symbole qu'on voulait spécialement supprimer ne disparut

(1) Τοὺς οὖν παλαιοὺς τύπους καὶ σκηνὰς ὡς τῆς ἀληθείας σύμβολά τε καὶ προχαράγματα τῇ ἐκκλησίᾳ παραδεδομένους κατασπαζόμενοι τὴν χάριν προτιμῶμεν καὶ τὴν ἀληθείαν, ὡς πλήρωμα νόμου ταύτην ὑποδεξάμενοι. Ὡς ἂν οὖν τὸ τέλειον κἂν ταῖς χρωματουργίαις ἐν ταῖς ἁπάντων ὄψεσιν ὑπογράφηται τὸν τοῦ αἴροντος τήν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου ἀμνοῦ Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν κατὰ τὸ ἀνθρώπινον χαρακτῆρα καὶ ἐν ταῖς εἰκόσιν ἀπὸ τοῦ νῦν ἀντί τοῦ παλαιοῦ ἀμνοῦ ἀναστηλοῦσθαι ὁρίζομεν. Labbe, *Concilia*, t. VI, p. 1178. Ce décret eut de l'importance; les chroniqueurs le citent : Cédrénus, éd. de Bonn, t. I, p. 767-768.

point; l'agneau fut toujours choisi comme une image du Christ. Mais ce décret a une portée plus grande; par les considérations générales qui l'accompagnent, il montre qu'on rompt avec les traditions antérieures, qu'on renonce à l'ensemble de cette symbolique primitive, où l'on ne voit plus que l'ombre de la réalité.

On peut rapprocher de ce décret un fait qui marque en quelque sorte le terme de cette évolution : l'apparition, dans l'art chrétien d'Orient, des scènes de la Crucifixion. Nous avons quelque peine aujourd'hui à comprendre toute l'importance d'une telle innovation : nos yeux et notre esprit sont habitués à ces images. Pourtant bien des scrupules, bien des considérations pieuses durent longtemps arrêter les fidèles. N'était-ce point manquer de respect envers la Divinité que de la montrer en proie aux souffrances de l'agonie? N'y avait-il point là un mystère que l'art humain ne saurait rendre? Il ne suffisait pas de peindre un crucifié, une mère en pleurs, des disciples affligés; il fallait représenter un Dieu qui s'immole : mais comment exprimerait on, par des moyens matériels, ce que l'âme peut à peine comprendre? Ces objections, qui aujourd'hui encore conservent de leur force, durent alors inquiéter les artistes; sur plusieurs des œuvres qui nous restent, on surprend le désir d'aborder ce sujet, mais en même temps des hésitations et des craintes (1). Le jour où apparut enfin sur les monuments le Christ crucifié, bien des âmes durent être blessées : ce fut comme une défaite de l'idéal (2). L'image douloureuse et sanglante allait occuper dans l'art nouveau la même place que le Bon Pasteur avait occupée dans l'art primitif (3); il n'y a pas de rapprochement qui puisse mieux

(1) On a quelquefois soutenu l'existence d'images chrétiennes de la Crucifixion antérieures à Constantin, en se fondant sur le témoignage des actes de S. Grégoire l'Illuminateur. Stillting, qui a publié ce document, *Acta SS. sept.*, t. VIII, y reconnaît des interpolations (p. 309-311); Papebroch le jugeait plus sévèrement encore, *Acta SS. maii*, t. I; *Annot. ad ephem. Græco-Moscas*, p. XLIII. On a remarqué depuis que des passages de ces actes (entre autres celui où l'on veut voir la Crucifixion) sont cités au huitième siècle, dans les *Antirrhetica* de Nicéphore, *Spicileg. solesmense*, t. I, p. 501. Mais cela ne nous apprend point encore la date précise de la rédaction. Récemment M. Langlois a fort bien montré que nous n'avons pas le texte original d'Agathange : *Collection des historiens de l'Arménie*, t. I, p. 99-103. On sait seulement avec certitude, et par des écrivains qui méritent créance, que S. Grégoire fit élever en plusieurs endroits des croix de bois. V. par exemple Zénob de Glag, *Histoire de Daron*, publiée dans le *Journal asiatique*, nov.-déc., 1863, p. 456, 466.

(2) Plus tard, la Crucifixion fut un des sujets que les iconoclastes proscrivirent avec le plus d'ardeur. Nicéphore, *ouvr. cité*, l. III, ch. 35, 36, 38.

(3) Dès la fin du sixième siècle, on trouvait la représentation des souffrances

faire comprendre le caractère des transformations accomplies.

Dès le sixième siècle, l'art byzantin était déjà constitué définitivement; il ne devait plus guère varier dans le cours de sa longue existence. Les artistes ont été plus ou moins habiles; ils ont produit des œuvres plus ou moins imparfaites, mais ils ont suivi les mêmes tendances et presque toujours traité les mêmes sujets. Aussi, bien que le « *Guide de la peinture* » du moine Denys n'ait été rédigé qu'à une époque fort postérieure, on peut dire qu'il existait en germe dès avant la querelle des iconoclastes, et on retrouverait, dans les écrits de ce temps, les titres d'un grand nombre de ses chapitres (1).

Aux changements dans le choix des sujets devaient correspondre d'autres changements dans la forme et dans l'expression matérielle des conceptions artistiques. De là un style nouveau, d'un caractère original, mais où entrèrent cependant des éléments empruntés tantôt au passé, tantôt à des peuples voisins.

Que l'art chrétien grec procède en partie de l'art classique, c'est un fait hors de doute. Il n'existe pas de barrières infranchissables entre les civilisations qui, dans un même pays, se succèdent les unes aux autres; si opposées qu'elles paraissent, elles n'en sont pas moins unies par mille liens étroits, et c'est la plus belle tâche de l'historien que de constater à travers les siècles ces lois de continuité. Elles se manifestent avec plus de force partout où l'esprit populaire est en jeu, partout où s'exerce l'imagination; par un singulier contraste, la faculté qui nous paraît la plus mobile est peut-être celle qui reste le plus longtemps fidèle à ce qui sut autrefois la charmer. La mythologie hellénique n'a point encore disparu des campagnes de la Grèce; à chaque instant, dans les récits, dans les chansons, dans les usages de la vie populaire, on rencontre le souvenir vivant des vieilles divinités. Quelques-unes se sont confondues avec les saints de la religion nouvelle; mais, sous cette physionomie d'emprunt, les traits antiques se retrouvent encore. Là même où le culte chrétien a substitué ses églises aux sanctuaires païens, les dieux du passé n'ont pas été entièrement chassés, et quelque chose de leur nom est resté attaché aux endroits où ils régnaient jadis. Cette fidélité aux antiques traditions doit trouver sa place dans les choses de l'art.

du Christ « τὰ Χριστοῦ πάθη », non-seulement dans les églises, mais dans les maisons, sur les places, sur les vêtements, etc. : fragment de Leontius de Neapolis, *Concilia*, t. VII, p. 237.

(1) Cf. par exemple S. Jean Damascène, Λόγος ἀποδεικτικός, c. 3, 7.

Quand chez un peuple un art a dominé pendant de longs siècles, quand il s'est en quelque sorte confondu avec l'existence de ce peuple, alors même qu'il s'efface, il exerce sur l'art qui lui succède une influence profonde, par ses traditions aussi bien que par ses monuments. Lorsque les artistes d'Orient créèrent, au quatrième et au cinquième siècles, un style nouveau, leur esprit était plein encore des souvenirs du passé; ils vivaient au milieu de ses œuvres (1). Pouvaient-ils se soustraire à l'influence de modèles d'une si pénétrante beauté? étaient-ils incapables d'en goûter le charme? Tous les monuments que nous avons étudiés prouvent, au contraire, qu'ils surent les comprendre, et qu'ils furent fidèles à quelques-uns des principes essentiels qui avaient dirigé la marche de l'art antique.

Et par ce mot d'art antique, je n'entends point parler seulement de l'art plus ou moins dégénéré de l'époque impériale. Je crois qu'il faut remonter plus loin encore dans le passé, et qu'il s'agit ici de qualités inhérentes à l'esprit grec. Ce qu'on admire dans les œuvres helléniques, c'est un merveilleux mélange de simplicité et de grandeur pour l'ordonnance des compositions; toutes les parties se correspondent dans une remarquable harmonie. Ces mérites, je les retrouve, quoiqu'à un moindre degré, dans l'art nouveau; ils se manifestent surtout dans ces décorations en mosaïque dont la disposition est si bien réglée, où tout s'équilibre sans confusion. Il ne s'agit point ici d'établir de comparaison entre des œuvres d'une perfection presque absolue et d'autres où éclatent mille défauts. Si même l'on ferme les yeux sur les faiblesses de l'exécution, on reprochera aux artistes chrétiens d'avoir exagéré le principe de symétrie, de n'avoir pas eu ces inspirations heureuses qui permettaient aux anciens d'éviter l'uniformité sans altérer l'unité de l'ensemble. Ils ont moins de souplesse et de délicatesse, une conception moins facile et moins vivante du beau; n'importe, ils ont encore appliqué quelques-unes des règles principales de l'esthétique ancienne, et cela seul suffit pour donner à leurs œuvres une valeur singulière (2). Ces analogies se retrouvent dans

(1) Sur plusieurs miniatures du moyen âge, les peintres ayant à représenter des sarcophages ou des urnes funéraires, reproduisent encore des figures empruntées à des bas-reliefs païens. Cela se remarque par exemple sur certaines miniatures du *Ménologe Basilien*.

(2) Pour me défendre contre ceux qui m'accuseraient de quelque partialité envers les œuvres que j'ai étudiées, on me permettra de renvoyer à M. Vitet, qui a si bien compris, dans quelques-uns de ses essais, le caractère et le rôle de l'art byzantin. V. surtout *Études sur l'histoire de l'art*, 1re série, p. 293.

le choix de certains types. Je ne saurais suivre ceux qui prétendent reconnaître dans le Christ Jupiter ou Apollon, et Minerve dans la Vierge; mais il n'en est pas moins vrai que l'art byzantin a su donner à quelques figures une beauté calme et régulière, des traits d'une correction parfaite qui font songer aux œuvres du passé. A côté des solitaires, des ascètes, des personnages dont le type répond à des idées toutes nouvelles, les anges et quelques-uns des saints guerriers semblent inspirés par le souvenir des bas-reliefs antiques. Dans les détails du costume, cette perpétuité de l'esprit grec existe encore : non-seulement les vêtements restent souvent les mêmes, mais, dans la disposition des draperies, on apporte une recherche d'élégance qui rappelle les œuvres classiques; ces qualités sont surtout sensibles dans les figures de madones et de vierges, et j'ai eu plusieurs fois occasion de les signaler.

Mais à ces éléments d'origine grecque se mêlaient d'autres influences, dont quelques-unes venaient de l'extrême Orient. Parmi ses possessions les plus belles, l'empire de Byzance comptait alors les riches provinces de la Syrie, qui formaient comme une zone intermédiaire entre l'Asie centrale et la Grèce. Par sa position même, Constantinople se rattachait à ces pays; une grande partie de sa population en était originaire : les mœurs, les arts devaient s'en ressentir. En outre on était sans cesse en relations politiques ou commerciales avec les plus puissantes monarchies de l'Orient, surtout avec la Perse. C'est dans l'architecture qu'on peut déterminer avec le plus de précision la part de ces influences; en peinture et en sculpture, les faits sont plus complexes. Cependant, si l'on considère l'ornementation, on y rencontre à chaque instant des motifs empruntés à l'extrême Orient, traités dans le même esprit et dans le même style. C'est là surtout que les artistes byzantins ont puisé ce goût de richesse et de luxe, si sensible dans toutes leurs œuvres; de là leur vint aussi la tendance à rendre d'une manière conventionnelle tous les détails de l'ornement. L'art, dans les modèles qu'il demande à la faune et à la flore, tantôt s'inspire directement de la nature, tantôt s'assujétit à certains types artificiels, sans cesse répétés, et où l'imitation des formes réelles disparaît presque entièrement. Les Byzantins ont suivi cette dernière voie; dans leur ornementation, ils ont adopté souvent des modèles de convention, depuis longtemps fixés en Orient. Mais, en pareille matière, les descriptions ont peu de valeur; les dessins seuls donnent une preuve évidente, parce qu'ils parlent aux yeux. Si on recourt aux ouvrages spéciaux, on retrouvera plus d'une fois sur les monuments byzantins ces en-

trelacs compliqués, ces fleurs bizarres, ces animaux fantastiques, si fréquents sur les monuments de l'Inde ou de la Perse.

Au reste, même dans les compositions, on pourrait signaler plus d'une analogie entre l'art byzantin et l'art persan de cette époque. J'en citerai un exemple qui nous est fourni par les chroniqueurs grecs. En 623, Héraclius s'empara de la ville de Gazacum, située près du lac Matianus (lac Ouroumia). Il y avait là un temple du soleil, et Chosroès y avait fait placer son image à la coupole. On voyait auprès de lui le soleil, la lune et les astres, mais aussi des anges portant des sceptres (1). Ces détails, si brefs qu'ils soient, ne font-ils pas songer par quelques côtés à l'ordonnance de certaines mosaïques chrétiennes? Il est vrai que la décoration de ce temple venait d'être récemment exécutée : on pourrait donc supposer qu'ici les Persans avaient imité les Grecs; ce n'en serait pas moins une preuve curieuse des rapports artistiques qui existaient entre les deux pays. Ces ressemblances sont telles, qu'il est parfois difficile de classer avec certitude des monuments de provenance inconnue. Ainsi le Cabinet des médailles possède une intaille qui représente un personnage ailé, agenouillé dans l'attitude de la prière. On l'a rangée parmi les intailles sassanides, mais tout en reconnaissant qu'elle pourrait bien être chrétienne (2).

Aura-t-on expliqué la formation de l'art byzantin, pour avoir déterminé quelle y fut la part des traditions grecques et des influences asiatiques? Non sans doute. L'art byzantin ne s'est point contenté de combiner des éléments d'origine diverse, son rôle est plus important et il a su se montrer créateur. C'est à lui que revient le mérite d'avoir le premier donné aux conceptions chrétiennes une forme particulière : avant le quatrième siècle, nous l'avons constaté, l'art chrétien n'a point encore une physionomie individuelle bien marquée, un style qui lui soit propre. Dans la période suivante, une grande révolution s'opère, et au sixième siècle nous sommes en face d'un art qui, tout en s'inspirant de l'antique, présente des traits vraiment personnels. Les artistes ont été surtout frappés de certains caractères dominants du christianisme : la splendeur de la religion triomphante, la majesté et la puissance divines, le rôle protecteur des saints; ils se sont attachés non pas à rendre beaucoup d'idées, mais à mettre fortement en relief celles qu'ils avaient choisies. Les images d'au-

(1) Cédrénus, éd. de Bonn, t. I, p. 721-722.
(2) Chabouillet, *Catalogue*, n° 1119.

torité, de domination, de gloire, sont dans leurs décorations comme le centre autour duquel viennent se grouper les autres sujets. Peut-être forment-elles un contraste, en apparence assez étrange, avec ces représentations du Christ crucifié qui deviennent populaires : des deux côtés, on surprendrait cependant une même tendance à l'expression de la réalité matérielle. Dieu dans son histoire terrestre, Dieu dans sa royauté divine, représentée sous des formes humaines, ce sont là les deux conceptions maîtresses qui inspirent les artistes : elles se substituent à ce symbolisme doux et bienveillant, d'un idéalisme plus pur, qui s'épanouissait auparavant. C'est ce qui explique que, malgré une assez grande variété de sujets, l'art byzantin présente dès cette époque un caractère d'uniformité très-accusé. On sent qu'il tourne toujours autour des mêmes idées, que ses efforts tendent toujours vers un même but.

C'est à tort qu'on verrait dans cette uniformité la marque d'un génie pauvre. A vrai dire, la fidélité à des types arrêtés est un trait commun à toutes les religions : l'esprit populaire y attache un sens sacré, et considérerait comme une profanation de laisser le champ libre au caprice des artistes ; ce n'est qu'aux époques où la foi faiblit que leur fantaisie peut s'exercer sans contrainte dans le domaine de l'art religieux. Cependant cette immobilité, bien que commune à tous les peuples, a toujours été plus prononcée en Orient. Je n'essaierai point d'en rechercher ici toutes les causes diverses et complexes ; mais il est certain que l'art chrétien y est resté, depuis douze siècles environ, absorbé dans la reproduction des mêmes sujets et des mêmes types, rendus sous les mêmes formes ; tandis qu'en Occident il a accompli, dans le même laps de temps, une série d'évolutions. En Orient, l'importance des images sacrées est plus grande qu'en Occident. Chez nous, quelques développements qu'aient atteints à certaines époques la peinture et la sculpture religieuses, elles ont toujours eu un caractère plus accessoire. Nous aimons mieux une église décorée de fresques, de tableaux, de bas-reliefs, mais cependant nous pouvons la concevoir dénuée de tous ces ornements : les cérémonies du culte s'accomplissent avec moins de splendeur, mais autant de régularité, dans une chapelle blanchie à la chaux que dans la plus superbe cathédrale. Il n'en est pas de même chez les chrétiens d'Orient. Là, depuis un temps immémorial, l'image fait partie du culte, elle y est nécessaire ; de même que le fidèle d'Occident, en entrant à l'église, s'incline et fait le signe de la croix, le chrétien d'Orient, en accomplissant

les mêmes actes, doit s'approcher des saintes images et les baiser pieusement. La reproduction exacte des mêmes faits et des mêmes types devient dès lors un principe essentiel : il faut que l'homme du peuple reconnaisse sans peine ceux qu'il a l'habitude de prier. Toute tentative pour modifier ces types d'une manière sensible deviendrait une véritable hérésie, qui troublerait la foi et attaquerait la tradition religieuse.

La querelle des iconoclastes contribua, il est vrai, à augmenter cette importance des images, à fortifier ce principe d'uniformité. L'art byzantin venait de se former lorsque la persécution éclata ; il en reçut une consécration religieuse et comme les honneurs du martyre. La vénération populaire s'attacha à lui avec plus de ferveur, et ce fut dès lors un acte de piété que de reproduire les images telles qu'elles avaient été proscrites. Elles cessaient d'être de simples œuvres humaines pour devenir de véritables personnes : la littérature byzantine abonde en légendes curieuses qui le prouvent ; les images parlent, agissent, se meuvent, se déplacent, et ce sont là des faits si fréquents qu'ils cessent presque de paraître surnaturels (1). Mais si ces sentiments ont été développés par les luttes du huitième siècle, ils y sont bien antérieurs (2). Dès le commencement du sixième siècle, c'était un crime que de toucher à certains types consacrés. En 507, l'empereur Anastase avait fait exécuter par un prêtre manichéen des images qui s'écartaient de la tradition orthodoxe. Il n'en fallut pas davantage pour exciter une violente émeute (3).

S'ensuit-il que toute innovation soit prohibée ? Ce serait aller trop loin. Bien que l'art byzantin présente de bonne heure ce caractère d'uniformité générale, on y peut cependant démêler des variantes : mais ce qui est vrai, c'est que l'artiste n'est point libre d'innover à son gré : l'Église le surveille et le dirige (4). Parmi

(1) On rencontre sans doute bien des légendes analogues en Occident, mais elles y sont moins nombreuses, et encore y portent-elles quelquefois la trace d'une origine orientale. Au mont Athos il n'existe pas un seul couvent qui ne possède au moins une image miraculeuse : Cf. Ἀνώτερα ἐπισκίασις ἐπὶ τοῦ Ἄθω ἤτοι διηγήσεις περὶ τῶν ἁγίων εἰκόνων, 1861.

(2) Sophronius, Moschus, la plupart des écrivains que j'ai cités dans la seconde partie de ce travail, racontent des prodiges de ce genre. Ainsi Moschus rapporte gravement qu'une femme d'Apamée fit venir de l'eau dans son puits en y jetant le portrait d'un certain Théodore, abbé d'un monastère de Cilicie : *Pratum spirituale*, ch. 81. Je cite cet exemple entre bien d'autres non moins étranges.

(3) Théophane, t. I, p. 230 ; Cédrénus, t. I, p. 629-630.

(4) *Concilia*, t. VII, p. 381-382.

les prières, souvent si anciennes, de l'Euchologe grec, il en est une qui doit être prononcée pour la consécration de toute image nouvelle. D'ailleurs, dès une époque reculée, la plupart des artistes appartinrent au clergé et par là même s'assujétirent avec moins de peine à ces traditions d'un caractère sacré. Dans les couvents où ils se recrutèrent, rien ne change depuis bien des siècles : on y peint comme on y vit, d'après des règles antiques que nul ne songe à enfreindre; les pensées, les sentiments, les actes s'y répètent naturellement d'âge en âge (1).

Ce n'est point assez que d'expliquer cette uniformité : il faut reconnaître que le principe qui y préside est véritablement logique. Quand on arrive à se replacer par l'imagination au sein de ce passé, on comprend ce qu'il y a de grandeur réelle dans cette constante répétition de toutes choses. Les vieilles prières en sont-elles moins touchantes, pour avoir été murmurées de génération en génération à travers les siècles? A-t-on dépassé l'éloquence des hymnes à demi barbares de l'Église latine, ou des liturgies de l'Église grecque, d'une si profonde et si terrible poésie ? A-t-on trouvé pour ces chants un mode d'expression plus vrai, mieux adapté que la lente et monotone psalmodie du moyen âge? Tout se tient, et dans ces églises où se redisent toujours les mêmes prières, où retentissent les mêmes chants, l'œil aime à rencontrer les mêmes images. Elles n'éveillent point la curiosité par la variété des formes et des conceptions; comme les hymnes, comme la liturgie, elles doivent nous parler une langue connue, et, dans ce lieu réservé aux idées d'éternité, elles doivent y porter notre âme par l'éternité même de leurs traditions.

En résumé, dans l'art byzantin, tel qu'il s'offre à nous au sixième et au septième siècle, je reconnais l'art antique mêlé d'influences asiatiques, mais s'assimilant ces éléments divers et les modifiant d'après certains principes essentiels à sa nature, non point au hasard et sans goût. Dès le quatrième siècle, la fondation de Constantinople et la situation nouvelle faite au christianisme marquent les origines de cette évolution ; sous le règne de Justinien, la transformation est complète. L'art byzantin se développe alors avec une richesse et une beauté qu'il ne dépassera pas. Si son originalité fut réelle, son influence fut immense dès

(1) On sait aujourd'hui que la révolution tentée par les iconoclastes fut dirigée contre le monachisme devenu tout puissant. On persécuta l'art religieux parce qu'il était aux mains des moines, et qu'ils s'en servaient pour assurer leur influence. V. un excellent chapitre dans Paparrigopoulo, *Hist. de la civilisat. hellénique.*

l'origine. Au déclin de la civilisation antique, il maintint le culte du beau près de s'éteindre. Pendant toute la première partie du moyen âge, il eut comme la direction générale de l'art chrétien dans tout le reste de l'Europe, et il n'est point de contrées où nous ne retrouvions ses traces.

Dès la période qui nous occupe, il est facile de constater déjà ce rayonnement de l'art byzantin. Partout ailleurs, en Italie, en Gaule, les traditions artistiques se perdent, le goût s'efface. Au milieu des grandes révolutions historiques, il n'y a plus de place pour des préoccupations de ce genre : en certains endroits, l'invasion de l'élément barbare est plus brusque, plus violente dans le domaine des arts figurés que dans le domaine des institutions. Pourtant ce n'était point aux nouveaux venus, à peine échappés des sauvages forêts du Nord, qu'on pouvait demander une esthétique ni les principes d'une renaissance. Que serait devenu l'art en Occident dès le cinquième siècle, sans le secours de l'influence grecque? Si l'on interroge les monuments de Rome, les mosaïques y conservent jusqu'à ce moment une physionomie à peu près latine; mais dans les œuvres postérieures, ne voit-on pas apparaître sans cesse l'influence des artistes d'Orient, et par endroits n'y reconnaît-on point leur main? On sent, il est vrai, qu'ils n'y ont pas travaillé seuls, que leurs enseignements ont souvent été mal suivis, mais, dans ces décorations d'une exécution gauche et grossière, c'est à eux qu'il convient d'attribuer ce qu'on rencontre de moins barbare.

La question des rapports entre l'Orient et l'Occident au moyen âge, n'a pas encore été étudiée complétement. On sait cependant quelle fut l'influence de Byzance sur la renaissance tentée à la cour de Charlemagne, et combien le grand empereur cherchait à imiter l'art oriental. Bien d'autres faits seraient à citer : çà et là les chroniques des monastères parlent de moines grecs établis dans les couvents de l'Occident; à Cantorbéry, au sixième siècle, l'un d'eux expliquait l'Iliade; au neuvième siècle, le monastère de S. Gall comptait des frères grecs « fratres hellenici » (1). Combien ne devaient-ils pas être plus nombreux en Italie, où leur présence nous est aussi attestée par plus d'un témoignage. A cette époque, où l'art était aux mains des moines, ces faits ont une grande importance. En Italie, des savants de mérite se refusent aujourd'hui à admettre ce rôle artistique de la Grèce : ils exagèrent volontiers l'importance et l'indépendance

(1) Louandre, *Les arts somptuaires*, t. II, p. 4 et suiv.

de ce qu'on appelle l'école latine (1). Mais il est à craindre que l'amour-propre national n'ait quelquefois trop de part dans ces revendications.

Ce développement, si rapide et si brillant, de l'art chrétien d'Orient devait amener de bonne heure une réaction violente. Bien que cette étude s'arrête à la querelle des iconoclastes, il est utile de signaler ici les protestations qui longtemps avant l'annoncèrent. « Dans les temps passés, dit S. Jean Damascène, bien des hérétiques ont déjà enseigné cette doctrine impie » (2).

Dès le triomphe du christianisme, le mouvement artistique qui en fut la conséquence inquiéta quelques esprits. Les ariens n'étaient pas très-favorables aux images. Eusèbe, dans une lettre qui nous a été conservée, blâme la princesse Constantia qui lui avait demandé un portrait du Christ. A Constantinople, les ariens, dans un moment de triomphe, brûlent une image de la Vierge et des portraits des évêques de la ville (3). Vers la fin du quatrième siècle, un texte curieux nous montre un évêque, dont l'autorité était fort grande, s'attaquant aux images. « J'ai entendu, écrit S. Épiphane de Chypre à Jean de Jérusalem, que quelques-uns ont murmuré contre moi, pour le motif suivant. Comme j'allais à Béthel pour célébrer l'office avec toi, selon l'usage ecclésiastique, j'arrivai à un endroit qu'on appelle Anablatha, et j'y vis une lampe allumée. Je demandai ce que c'était que cet édifice, on me répondit que c'était une église, et j'y entrai pour prier. J'y trouvai un voile qui pendait aux portes de l'église et qui représentait le Christ, ou quelque autre saint, je ne m'en souviens pas bien. A ce spectacle je m'indignai de voir la représentation humaine dans le lieu saint, contre le précepte des Écritures, et je déchirai le voile (4). » Ceci se passait en Palestine, et il est certain que, dans ce pays, les chrétiens avaient dû conserver plus fidèlement l'antique haine des Juifs contre les œuvres faites à la ressemblance des hommes.

Vers la fin du cinquième siècle, on voit un partisan d'Eutychès,

(1) Caravita, *I codici e le arti a monte Cassino*; Salazaro, *Studi sui monumenti della arte meridionale dal IV° al XIII° secolo*, 1871.

(2) Εὑρεταὶ δὲ τοιαύτης ἀσεβείας γεγόνασι πολλοὶ μὲν καὶ ἕτεροι κατὰ τοὺς ἄνωθεν παρῳχηκότας καίρους. S. Jean Damascène, Διαλ. στηλ., c. 2, éd. Migne, t. III, p. 1359.

(3) Banduri, *Imperium Orientale*, t. I, *Antiquit. Constant.*, l. V, 236.

(4) Epiph., *Opera*, éd. Petau, t. II. p. 312. Cf. à ce sujet de Rossi, *Bull.*, 1870, p. 62-63. On ne possède que la version latine de ce texte : de là des discussions sur le sens et l'authenticité.

Xénaïas, prêcher aux environs d'Antioche la guerre aux images. Pierre le Foulon, évêque intrus de cette ville et qui joue un rôle important dans l'histoire des troubles de ce temps, le nomma évêque d'Hiérapolis; mais l'empereur Justin le chassa comme entaché de manichéisme (1). Dans la seconde moitié du sixième siècle, cette même ville d'Antioche fut le théâtre d'une petite émeute dirigée contre les images. Un habitant, guéri par S. Siméon Stylite le jeune, avait placé devant sa porte le portrait du saint, entouré de lumières et de tapis. Nicéphore, qui rapporte ce fait dans la vie de S. Siméon le Jeune, ajoute qu'une bande d'impies chercha, au moyen d'échelles, à atteindre l'image et à la détruire. Ils criaient : « Qu'on s'empare de celui qui a fait cela! que cette image soit immédiatement enlevée » (2)! Au reste, S. Siméon eut occasion d'adresser plusieurs lettres à Justin II, pour lui demander de châtier les Samaritains qui avaient insulté aux cérémonies chrétiennes et aux représentations du Christ. S. Jean Damascène nous a conservé un fragment d'une de ces lettres : Siméon y répond à quelques-unes des objections qu'on faisait au culte des images (3). Environ un siècle plus tard, un pèlerin d'Occident qui avait visité l'Orient, Arculfe, racontait plusieurs anecdotes qui montrent avec quel fanatisme on les attaquait souvent çà et là : à Diospolis une peinture sur marbre est frappée à coups de lance; à Constantinople, un impie jette dans les latrines un tableau sur bois représentant la Vierge (4). Cette haine contre les représentations figurées, ces violences sacriléges excitaient les protestations des évêques : Léontius, évêque de Néapolis dans l'île de Chypre, Étienne, évêque de Bostra, prirent contre les Juifs la défense des portraits des saints (5); Héraclidas de Nysse, réfutant les erreurs des messalianiens, en établit l'antiquité (6). Bien

(1) Théophane, t. I, p. 207; reproduit aussi dans Cédrénus, t. I, p. 620 et 637. On trouve des détails sur Xénaïas dans un fragment de l'histoire ecclésiastique de Jean. *Concilia*, t. VII, p. 369. Quelques-unes des objections qu'il faisait contre les images y sont énumérées.

(2) C. 170-171 : *Acta SS. maii*, t. V.

(3) Migne, *Patrol. gr.*, t. LXXXVI, p. 3220.

(4) Tobler, *Itinera et descriptiones Terræ Sanctæ*, t. I, p. 195, 200.

(5) S. Jean Damascène, *Or. III de imag.*, éd. Migne, t. I, p. 1375, 1381. Plus tard ce furent les Juifs qui passèrent pour les promoteurs de la querelle des iconoclastes. Cf. encore l'histoire du crucifix percé de coups par les Juifs de Beyrouth; *Concilia*, t. VII, p. 217 et suiv.; Sigebert de Gembloux, *Chronographia*, à l'année 556.

(6) Photius, *Bibliotheca*, cod. 52, éd. Bekker, p. 13. Cf. Lequien, *Oriens christ.*, t. I. p. 392; Fabricius, *Bibl. gr.*, t. XI, p. 387.

des fidèles cependant, tout en admettant l'art religieux, se préoccupaient des formes nouvelles qu'on lui donnait. Il leur semblait qu'en cherchant pour le Christ et pour les saints des types personnels, on retournait insensiblement aux pratiques de l'idolâtrie. La foi populaire s'attacherait à l'image comme à une réalité : c'était un danger auquel on était moins exposé au temps où dominait un art presque entièrement symbolique. Les écrits composés contre les iconoclastes attestent avec évidence combien ces sentiments contribuèrent à exciter contre les images une si violente réaction : S. Jean Damascène, Nicéphore, les Pères du septième concile y reviennent sans cesse.

C'est ici que s'arrête notre travail. Les épreuves que la peinture et la sculpture subissent pendant cette période de luttes ardentes méritent une étude spéciale. Nous avons voulu montrer ce qu'était auparavant l'art chrétien d'Orient; nous l'avons suivi à travers ses transformations successives ; au moment où nous le laissons, il a déjà atteint son plus brillant développement, et il exerce sur l'Occident cette influence qui durera pendant toute une partie du moyen âge.

TABLE

ERRATA.

—

Page 21, note 1, au lieu de : *qu'on aie*, lisez : *qu'on ait.*

Page 44, ligne 17, au lieu de : *des ces*, lisez : *de ces.*

Page 60, lignes 8 et 9, au lieu de : *soit antérieures*, lisez : *est antérieure.*

Page 62, lignes 20 et 21, au lieu de *Chrytôme*, lisez : *Chrysostôme.*

Page 75, note 1, au lieu de : 775, lisez : 755.

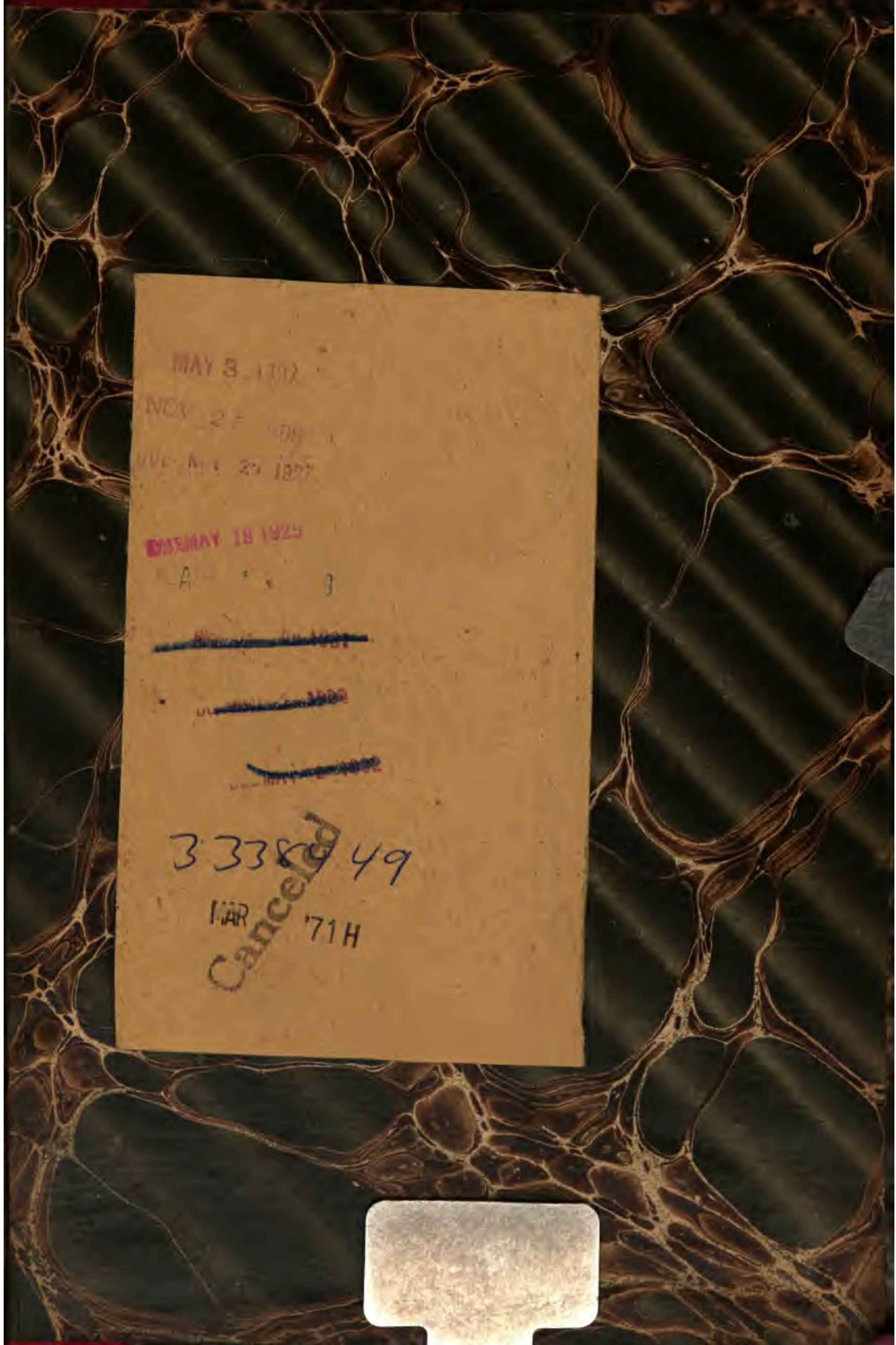
Page 107, ligne 4, au lieu de : *Cyrène portant Pluton*, lisez : *Irène portant Plutus.*

Page 112, ligne 19, après : *fort célèbre*, ajoutez : *à Constantinople.*

Page 113, ligne 14, après : *qui proviennent de Sainte-Constance*, ajoutez : *et du mausolée d'Hélène sur la voie Labicane.*

Page 122, ligne 4, au lieu de : *incrustrée*, lisez : *incrustée.*




MAY 8 1932
NOV 2 7 1922
NOV 25 1927
MAY 18 1925
3338949
MAR '71 H
Canceled

